СОВЕТСКОЕ ФОТО

11
1958



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

—

Год издания восемнадцатый

11

ноябрь
1958

ЧЕРТЫ НАШЕГО СОВРЕМЕННИКА

«В труде проявляется и раскрывается красота человека, сила общества, а тем более красота и сила советского человека нашего социалистического общества, вдохновляемого великими идеями марксизма-ленинизма».

Н. С. Хрущев

Весь мир услышал позывные первого советского искусственного спутника Земли. Ошеломляющий научный подвиг принес заслуженную славу нашей стране, нашему народу. Как никогда повысился интерес к Советскому Союзу. У миллионов трудящихся за рубежом естественно возникал вопрос: кто они, эти советские люди, которые четыре десятилетия успешно строят социализм, в невиданных масштабах двигают вперед науку и технику? В чем источник их непрерывных побед?

Источником всех этих всемирно-исторических побед является социалистический строй, рожденный Октябрем, предуказанный Лениным, Коммунистической партией. Именно в условиях социалистического строя пробудилась невиданная творческая энергия трудящихся нашей страны. Выросло поколение новых людей, вооруженных марксистско-ленинским учением, закаленных в трудовых и ратных подвигах. Они умножили материальные и духовные богатства Родины, сделали ее могущественной державой, маяком светлых надежд для всего человечества.

Об этих людях — свободных, гордых тружениках, творцах и искателях — много писалось, в частности, на страницах газеты «Спутник», выпускавшейся на пяти языках для сотен тысяч посетителей Советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе. При этом газета публиковала множество фотографий: посмотри, недоверчивый зарубежный читатель, вот они, те, кто тебя интересует,— мужественные, жизнерадостные и простосердечные советские люди.

Особую популярность в Брюсселе приобрел снимок Г. Емельянова, на котором был запечатлен молодой казах Нурлан Исаев — ассистент физико-математического факультета Казахского государственного университета. Как поэтично поясняется в подписи под снимком, Нурлан Исаев — «наследник казахских чабанов исследует недра атома». Кадр, взятый из нашей повседневной, будничной жизни, убедительно раскрывает природу советского общественного строя, помогает понять духовный облик советского человека.

Приведенный пример лишний раз подтверждает, что хорошая фотография, вы-

полненная репортажным методом, в силу своей неоспоримой достоверности иногда дает для понимания современности больше, чем рисунок или картина. Фотохудожник создает произведение благодаря своему непосредственному общению с жизнью и запечатлевает события, свидетелем которых он был сам. Он пытливо ищет в гуще жизни реально существующие и в то же время типичные для нашего времени явления, образы людей.

Мало, однако, найти сюжет и героя для съемки. Нужно еще в такой степени владеть мастерством фотохудожника, чтобы безошибочно выбрать именно то мгновение в жизни, которое позволило бы средствами фотографии выразить авторскую идею, раскрыть характер, внутренний мир, душевную красоту советского человека, неотделимого от героики социалистического строительства, воздействовать на эстетические чувства зрителя.

В фотографических произведениях, где изображены советские люди, часто не называются имена действующих лиц. Это — фотографии-образы, обобщения. Но мы знаем, что на этих снимках — не вымышленные герои, а реально существующие или существовавшие люди. В любом случае герои фотографических произведений являются современниками автора.

Как же были показаны в произведениях Выставки фотоискусства СССР 1958 года наши современники — творцы шестой пятилетки, создатели атомной станции, строители городов и заводов, плотин и электростанций, покорители целины?

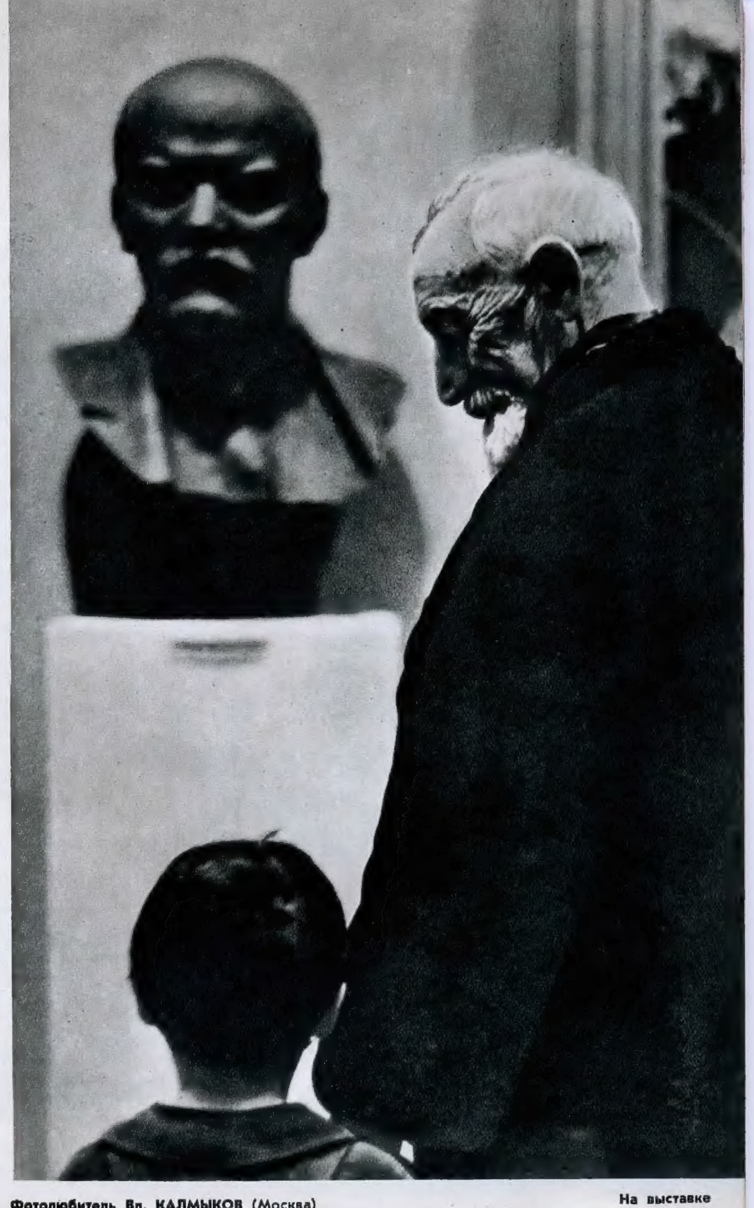
Мы не касаемся здесь экспонировавшегося на выставке исторического материала, с его непревзойденной Ленинианой, с фотопортретами современников минувших десятилетий — политических деятелей, полководцев, ученых, представителей литературы и искусства. Конечно, между деятельностью и образами этих современников и деятельностью и образами советских людей наших дней существует преемственность, духовная взаимосвязь. Вся жизнь Ленина является примером беззаветного служения народу, делу построения коммунистического общества. Его идеи глубоко вошли в сознание нашего народа, именно они играют определяющую роль в формировании духовных качеств советских людей, новых поколений наших современников. Без понимания вдохновенного образа Ленина невозможно понять энтузиазм строителей первых пятилеток, массовый героизм армии и народа в Отечественной войне, небывалый трудовой пафос в годы послевоенного восстановления и нынешний крутой подъем во всех отраслях народного хозяйства и культуры.

Творцы материальных и культурных ценностей были показаны на Выставке фотоискусства главным образом в портретных произведениях и, к сожалению, очень, очень скупо — в процессе труда. Назовем эти работы: Вс. Тарасевича «Строитель Каховки» и «Колхозный плотник» [1], Е. Халдея «Портрет знатного нефтяника Михаила Каверочкина», А. Скурихина «Портрет знатного доменщика Кузнецкого завода Ф. П. Попова», Б. Уткина «Портрет сталевара Максима Мурзича», С. Гендельмана «Молодые проходчики», М. Альперта «Чабан», «Узбечка — хирург», «Узбечка — дирижер», Ю. Багрянского «Капитан рыболовного траулера Альфред Оя», Б. Игнатовича «Портрет рабочего» и «Скульптор И. В. Макогон», С. Раскина «Групповой портрет сталеваров», Ю. Королева «Рабочие», С. Косырева «Шахтеры» и другие.

По-разному осуществляли свои замыслы авторы этих портретов, но всех их воодушевляло желание не ограничиваться передачей в произведениях лишь внешнего сходства своих героев. Разве не почувствует зритель в «Колхозном плотнике» типичный образ нашего деревенского жителя,

[1] Работы Вс. Тарасевича были опубликованы в журнале «Советское фото» в 1958 г.: «Колхозный плотник» (№ 8) и «Строитель Каховки» (№ 10).

В вышедших номерах журнала публиковались и другие работы, упоминаемые в данной статье: М. Альперта «Чабан» — № 1, 1957; Ю. Багрянского «Верхолаз» — № 1, 1958, и «Капитан рыболовного траулера Альфред Оя» — № 6, 1958; Б. Игнатовича «Портрет рабочего» — № 9, 1958; В. Мусинова «Симфония труда» — № 1, 1958; И. Петкова «Подруги» — № 2, 1957; А. Скурихина «Утро на целине» — № 9, 1958; А. Узляна «Верхолазы» — № 6, 1958; Е. Халдея «Портрет знатного нефтяника Михаила Каверочкина» — № 4, 1958; Я. Халипа «Утро на целине» — № 10, 1958; Н. Хорунжего «Сейсмологи» — № 2, 1958.



Фотолюбитель Вл. КАЛМЫКОВ (Москва)

На выставке

Камера «Киев»; «Юпитер-9», 1 : 2/85 мм; диафрагма 2,8; пленка 90 ед. ГОСТа; 1/25 сек.

умудренного жизнью и опытом, бывалого человека, обеими ногами стоящего на земле — на родной земле? Старик мудро спокоен. Он сосредоточенно раскуривает трубку, которую держат сильные и грубоватые руки, привыкшие иметь дело с нехитрым плотницким инструментом. За высоким лбом, чувствуется, скрыты живые мысли и думы. Боковой свет придал портрету объемность, вдохнул в него жизнь.

Нашел выразительные средства для создания образа доменщика и А. Скурихин. В портрете преобладают глубокие темные тона: загорелое лицо, черная широкополая шляпа, брезентовая куртка. Рабочий, видимо, только что оторвался от напряженного труда. Следы его заметны в чуть усталых глазах. На лице светится улыбка, особенно привлекательная при общей темной тональности портрета.

В обеих портретных работах отсутствует производственная обстановка, и тем не менее мы ее угадываем.

Но случается и иначе, когда производственная обстановка способствует более углубленному раскрытию человеческого образа, характера человека. Прославленного нефтяника Михаила Каверочкина Е. Халдей запечатлел на трудовом посту, на промысле, расположенном в открытом море. Он стоит в плаще, с поднятым капюшоном, на фоне вышек, заштрихованных пеленой дождя. Для него, как и для его товарищей, труд в суровых условиях морского ненастья не внове. Это состояние уверенности в своих силах, это мужество, проявляемое повседневно, хорошо выражено в портрете; мягкая улыбка, полуоткрытый рот и лучистый взгляд к тому же подчеркивают сердечность этого волевого человека. Ливень — необычная обстановка для портретной съемки, но именно это состояние погоды позволило в данном случае фотомастеру особенно ярко подчеркнуть трудовой героизм советского народа.

Несомненный интерес представляет композиция Ю. Багрянского «Капитан рыболовного траулера Альфред Оя». Правую, меньшую часть кадра занимает фигура моряка, скадрированная по пояс; всю остальную левую — небо и чайки. На фотографии нет ни моря, ни траулера, но по тому, как наклонился Альфред Оя, как зорко он всматривается вперед и как низко летают чайки в поисках рыбы, ощущаешь и море и траулер, на котором, нетрудно догадаться, люди продолжают свой будничный суровый труд. Ни Каверочкин, ни Оя не показаны непосредственно в труде, но зритель чувствует напряженный характер их работы, он легко дорисовывает в своем воображении обстановку.

Производственные портреты, упомянутые выше, а также снимки В. Мусинова «Симфония труда», Л. Портера «Лесорубы», А. Узляна «Верхолазы», Н. Хорунжего «Сейсмологи», Н. Шилова «Сплав на Вятке», Ю. Багрянского «Верхолаз» и другие, показывающие советских людей за работой, не могут все же восполнить весьма существенного пробела выставки. На выставке крайне мало экспонировалось произведений, изображающих наших современников в труде, в творчестве, в действии.

Это особенно бросается в глаза, когда мы обращаемся к работам, воспевающим колхозный труд. Отдельные производственные процессы, например сев в Казахстане, подкормка хлопчатника, ночной ток на целине, раздельная уборка в Сибири, показаны отлично, хотя и в крайне малом числе произведений. Но зритель не увидел на выставочных фотографиях тех, о которых газеты ежедневно сообщают как о передовиках сельского хозяйства, не увидел их в самоотверженном труде, в быту, на отдыхе, на общественной работе. Цветные жанровые работы Я. Халипа «Утро на целине», И. Петкова «Подруги», Б. Кудоярова «Председатель колхоза Хамракул Турсункулов», монохромные снимки А. Скурихина юной комбайнерки и алтайской колхозницы — хозяйки гор и еще некоторые другие — как это непостижимо мало для нашего фотоискусства! Может ли оно этим ограничить показ творчески богатой жизни колхозного села? Эти работы никак не отвечают законному требованию зрителей, желающих видеть наших современников, которые по зову партии отправились в необжитые края решать вместе с сельскими тружениками всей страны историческую задачу — превзойти наиболее высокоразвитую капиталистическую страну — Соединенные Штаты



Б. УТКИН (Ленинград)

Портрет сталевара Максима Мурзича
Выставка фотоискусства СССР

Америки — по уровню производства сельскохозяйственной продукции на душу населения.

Наш современник — передовой человек, неутомимый труженик, новатор, носитель высокой социалистической культуры. Наше общество сильно чувством товарищества, пронизано духом дружбы. Приходится сожалеть, что эта сторона нашей жизни, эти черты нашего современника получили отражение лишь в очень немногих работах выставки.

Культурный рост советских людей в обществе, не знающем эксплуатации человека человеком, национальной или расовой дискриминации, выразительно продемонстрирован в работах М. Альперта «Узбечка-хирург» и «Узбечка-дирижер». Это цветные работы. Их сближает простота композиционного решения. В них нет ничего лишнего, отвлекающего внимание зрителя. Фигуры молодых женщин даны средним планом. Каждая из них запечатлена в характерном для нее движении, верно передающем душевное состояние. Лицо хирурга до глаз закрыто марлевой маской. Зритель видит лишь полные решимости глаза врача, руки в медицинских перчатках, готовые к операции и устремленные вперед. Как далек этот образ современной женщины Советского Востока от ее соотечественниц, еще сравнительно недавно пребывавших в темноте и невежестве, опутанных паранджой, предрассудками и суевериями! Те же ассоциации вызывает и другая работа — «Узбечка-дирижер». Невольно вспомнишь при этом и наследника казахских чабанов Нурлана Исаева, о котором упоминалось в начале статьи.

Такие произведения убедительно свидетельствуют о невиданном стремлении советских людей к образованию, к культуре, о росте национальных кадров, о расцвете человеческой личности в условиях социалистического строя. Это неотъемлемые, типичные черты нашего современника.

Жизнь советского общества направляется нашей родной Коммунистической партией, тесно связанной с народом. И очень жаль, что на Выставке фотоискусства СССР не было фотографий, показывающих коммунистов, партийных вожаков, которых мы находим в произведениях кинематографии, живописи, литературы. Хочется надеяться, что на выставке будущего года мы увидим в ярких, полнокровных произведениях фотоискусства не только плоды вдохновенного труда советских людей, но и их самих во всем обаянии мужества, во всей их человеческой красоте.

Именно сейчас, когда Коммунистическая партия и вся страна с большим подъемом готовится к внеочередному XXI съезду КПСС, перед советскими фотографами открываются большие творческие возможности для работы над произведениями, всесторонне показывающими наших современников.

ЗАМЕТКИ О ЖАНРОВОЙ ФОТОГРАФИИ

А. СВОБОДИН

Эти заметки — результат впечатлений, полученных на Выставке фотоискусства СССР. Цель их — самая простая и вместе с тем весьма сложная: попытаться выяснить, почему мимо одной фотографии мы проходим равнодушно, а другая надолго остается в памяти, вызывает волнение, рождает воспоминания, ассоциации, мысли, короче говоря, действует на нас так, как и должно действовать настоящее искусство.

Под жанром в изобразительном искусстве, как известно, понимают сцены из жизни людей. В отличие от пейзажа, портрета или натюрморта этот вид искусства не имеет столь четких границ. Когда мы говорим «сцены», предполагается участие в них нескольких человек, во всяком случае больше одного. Однако могут быть жанровые фотографии и с одним действующим лицом, и на выставке были такие. Безусловно, жанр — самый емкий вид фотоискусства, позволяющий наиболее глубоко показать особенности жизни советского человека, дающий большие возможности для проявления таланта фотохудожника, его идеологии, его кругозора.

Многие газеты и журналы обошло фото М. Ананьина «Выбор профессии» [1]. Политический кругозор фотохудожника, его чуткость к важным общественным процессам, происходящим в стране, подсказали ему тему произведения. Она не может не волновать. У ребят, которых отечески обнимает старый мастер-металлург, может быть именно сейчас пробуждается первый настоящий интерес к самому процессу труда, появляется ощущение его значительности и красоты. В этой работе наибольшая удача — типаж. Лицо мастера — образ советского рабочего с его твердостью, терпением, выносливостью, с его чувством собственного достоинства. В ребячьих лицах мы видим разнообразие будущих характеров в их отличиях и оттенках. У того, что с тетрадкой,— на лице чисто детская радость, восхищение увиденным; у другого — сосредоточенность, удивление; у третьего — пристальная заинтересованность. Лица таковы, что нам кажется, будто мы их часто встречаем на улице. Выбор профессии, своего места в жизни — это волнует сейчас миллионы наших юношей и девушек. Общий культурный уровень населения нашей страны повысился настолько, что сам факт учебы в средней школе еще не обеспечивает подготовки учащегося к той или иной профессии. Ее надо выбирать каждому, к ней надо готовиться с детства, приучая себя к труду, знакомясь с производством, думая о пользе для страны, народа. Все эти мысли навевает работа М. Ананьина — и в этом источник ее успеха.

Но выбором темы, в данном случае на редкость актуальной, и метким выбором типажа и ограничиваются ее достоинства как жанровой фотографии. Действенность ее была бы значительно выше, не допусти автор типичнейших просчетов. Мы говорим об искусственности всей композиции. Жанр — это сцены из жизни людей, но не искусственно созданные фотохудожником, а подсмотренные им в жизни. В этом — главная особенность современного жанра.

[1] См. «Советское фото» № 4.

По этому поводу много говорилось и писалось. Фото М. Ананьина производит впечатление сцены, искусственно построенной с весьма четкой расстановкой фотографом снимающихся. Последнего-то и не должно быть в современном жанре. Это, на наш взгляд, противоречит его принципам, снижает эмоциональное воздействие фотокартины на зрителя.

С этой точки зрения образцом жанрового снимка представляется мне работа Г. Дубинского «Утренняя почта», опубликованная во втором номере журнала «Советское фото» за 1958 год, а вскоре после открытия выставки — в «Правде».

В данном случае речь идет не об абсолютном качестве фотографии. Могут быть лучше, даже, наверное, есть лучше. Мы имеем в виду точное следование автора принципам современной жанровой фотографии.

Что же такое «Утренняя почта»? Попробуем «войти» в фотографию.

...Городское утро. Тот час, когда слышны отдельные звуки — шаги, громкий говор, шуршание водяной струи, нарастающий шум шин. Позже эти звуки сольются в ровно звучащий тон, существование которого мы замечаем, лишь выехав за город, в тишину перелесков и поросших ряской заводей.

Жизнь города может быть разъята на эпизоды, эпизоды — на мгновения. Человек идет на работу, он встречает знакомого, улыбается, перекидывается парой слов, становится в очередь на троллейбусной остановке. Человек разворачивает газету, отвечает на вопрос: «Который час?», входит в вагон, придерживая автоматически захлопывающуюся дверцу, и так далее — бесконечная цепь отдельных действий, смена настроений, непрерывное изменение городского ритма.

Что выбрать? На что направить объектив? Какие мгновения фиксировать? Ведь можно снимать все подряд — авось и выпадет «настоящий» кадр! Но искусство фотохудожника — это искусство отбора, а не накопление бесконечного количества «кадров».

Утренняя почта! Миллионы людей начинают свой трудовой день, открывая почтовые ящики. Письма, свежие газеты, связь с людьми, с Родиной, с миром. Начало нового дня ассоциируется у нас с утренней свежестью, мокрым асфальтом, который всегда так красив и своими отблесками и «туманностями» создает чисто «городское» настроение. И группа веселых девушек-почтальонов, только что вышедших из почтамта с толстенными, тяжелыми сумками. Но сумки их не смущают, им весело, они смеются. Девушки столпились на мгновение, сейчас доскажут друг другу что-то свое, девичье, и разбегутся. От каждой потянутся новые нити к людям. Дальше неизбежно наши зрительские ассоциации перебрасываются на знакомую картину утра в семье. Так естественно вырастает целый комплекс наших представлений, легко отталкиваясь от того, что изображено на снимке. Настоящий жанровый снимок и должен, по нашему убеждению, наталкивать зрителя на рассказ, который он создает в своем воображении на основе личного жизненного опыта и повседневных наблюдений. Но подлинный фотохудожник обязан лишь наталкивать зрителя на подобное осмысление своего произведения, а не стараться сам рассказать за него всё. И, конечно, ни в коем случае фотограф не должен строить искусственные композиции, расставляя действующих лиц. Такая инсценировка немедленно обнаружится: фотография удивительно чувствительна к фальши!

Случается, что попытка автора создать жанровую фотографию не удается, когда ее рамки невозможно раздвинуть, когда она не позволяет примыслить к ней рассказ и тем самым, на наш взгляд, перестает быть жанровой фотографией. Пример — работа В. Ковригина «На площади Свердлова». (Под названием «Снег идет» она была опубликована в «Советском фото» № 2, 1957 г.)

...На фоне Большого театра, уходящего в туман пушистого косого снега, стоит очередь на троллейбус. Снег снят замечательно красиво, настолько красиво, что стал центром всей композиции. По всем признакам жанровая фотография неожиданно превращается в пейзаж. Безликая очередь статична, неподвижна. Нет настроения ожидания, нет внутреннего дви-

жения в каждой фигуре. Воображение наше не выходит за рамки того, что изображено.

Тот же сюжет эффектно использован В. Шитовым в работе «Ожидание» [1]. Ночь, тишина, фонари, освещенный снег на шоссе. Два парня на троллейбусной остановке. Изрядно продрогли, спать хочется, а машины все нет. Один из парней напряженно, с надеждой вглядывается в даль. Оба стоят спиной к зрителю, оба почти силуэтны, но мы почти угадываем их состояние, оно хорошо знакомо каждому из нас.

Очень интересны жанровые фотографии с одним персонажем. Образцами здесь могут служить работа А. Карамяна «Жизнь возвращена» и серия снимков Б. Азарова «Любители искусства».

Фото А. Карамяна потрясает. Крупно снятое лицо человека, только что перенесшего тяжелую операцию. Крупные капли пота на лбу, на щеках. И глаза, печальные глаза, которые невозможно забыть. Здесь все — история его жизни, мужество хирургов, боровшихся за его жизнь, здесь идея ценности человеческой жизни, ее значительности. Перед фотографией можно думать часами. Формально — это портрет, по существу — это жанр.

Если долго смотреть на девушку, что пристально вглядывается в картину на стене художественной галереи, можно будет, пожалуй, представить себе полотно, которое так ее поразило. Работа Б. Азарова так точно фиксирует знакомое состояние «погружения» в произведение искусства, что мы тотчас вспоминаем подобное состояние у себя. Может быть, так смотрели мы впервые на репинского «Грозного», может быть, так стояли перед «Сикстинской мадонной». Портрет, если он передает какие-то общие настроения, мысли, состояние, характерное для многих, превращается в жанровую фотографию — то есть в сцену из жизни людей.

---

[1] Работа В. Шитова «Ожидание» была напечатана в «Советском фото» № 2, 1958 г., снимок С. Косырева «Первые шаги» — в № 3, 1958 г.

Жанровых фотографий на выставке было не так уж много, но тематический диапазон их достаточно широк. К ним мы, например, причисляем и те работы, которые запечатлели суровые фронтовые будни. Вспомним «Сестру Олечку» Г. Зельмы, перевязывающую в боевой обстановке раненого, жанровые фотографии героико-эпического плана: «Комбат» М. Альперта — динамичную фигуру командира, поднимающего воинов в наступление, «Гвардию» М. Маркова, в торжественном и гордом оцепенении встречающую проносимое мимо строя боевое полковое знамя.

А иной раз и политический репортаж превращается в жанровую фотографию. Так мы восприняли, например, серию работ А. Стужина, посвященную пребыванию К. Е. Ворошилова в Китайской Народной Республике и Индонезии. Этот представленный на выставке репортаж — полные теплоты и внутреннего движения сцены дружеского общения товарища Ворошилова с нашими зарубежными друзьями.

Мы уже говорили выше, что в жанровой фотографии, отображающей сцены жизни, правдивость — признак обязательный. Некоторое отступление от нее можно было заметить в жанровых фотографиях, показанных на выставке: мы это почувствовали, скажем, в работах И. Кошелькова «После школьного бала», С. Косырева «Первые шаги».

До недавнего времени подобная искусственность, пожалуй, прошла бы незамеченной, а сегодня нет. Сегодня жанровая фотография — только из жизни выхваченный сюжет, если даже съемка производится с большой выдержкой. Жанровая фотография открывает широкий простор для показа жизни и быта советского человека. В полную силу эту задачу еще предстоит решать нашим мастерам и любителям. Выставка фотоискусства дает им достаточный материал для творческих размышлений о путях развития жанровой фотографии.

НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ СРЫВЫ В РАБОТЕ ФОТОГРАФОВ

В. ГРИШАНИН

Выставка фотоискусства СССР 1958 года показала широкую картину нашей страны, жизни и труда нашего народа, продемонстрировала огромные возможности фотоискусства и подтвердила его особые, самостоятельные позиции в системе изобразительных искусств.

Сейчас все реже звучат голоса, оспаривающие права фотографии на эти позиции. Ссылки на то, что, в отличие от скульптора или живописца, мастер фотографии действует с помощью «машины» (фотоаппарата), не новы. Известно, что фортепьяно, вытеснившее в течение XVIII и первой половины XIX века такие клавишные инструменты, как клавесин и клавикорды, некоторыми современниками было охарактеризовано как «музыкальная машина», стоящая вне арсенала искусства.

Гениальное мастерство Ф. Листа, Ф. Шопена и А. Рубинштейна раскрыло бесконечные художественные возможности фортепьяно и провело границу между тем, что может дать один и тот же инструмент в зависимости от того, кто коснулся его клавиатуры: тапер-ремесленник или пианист-художник.

Так же как с помощью палитры можно намалевать вывеску для магазина, а версификационную технику использовать для стихотворного рекламирования нового сорта сигарет, так же и с помощью фотоаппарата можно создавать и ремесленные карточки для удостоверений личности и волнующие произведения искусства.

Основная особенность фотографии, определяющая ее место среди изобразительных искусств, заключается в другом. В то время как художник-живописец может работать, не имея перед собой натуры и писать картину или портрет по памяти или с помощью фантазии и обобщения, мастер фотографии ничего не может создать без реального объекта. В то же время фотограф, изображая конкретный реальный объект, может средствами своей техники давать различную его трактовку и даже создать такую абстракционистскую заумь, что ему позавидует любой представитель декадентской или модернистской живописи Запада.

Когда против фотографии как искусства выдвигается такой аргумент, как невозможность творческой работы без реального объекта, мы должны ответить положением о том, что каждый вид искусства чего-то не может.

Какого цвета волосы у Венеры Милосской или у Аполлона Бельведерского? Скульпторы этого сказать не могли.

Писатель, даже самый гениальный, не может столь точно рассказать о внешнем облике своего героя, чтобы различные художники, изучившие текст романа, дали сходные портреты. Десять художников, решивших на основе романа Льва Толстого создать портрет Анны Карениной, дадут изображение десяти различных женщин.

Эти особенности каждого из искусств играют огромную положительную роль. Скульптура никогда бы не достигла совершенства в передаче объемных форм, если бы имела возможность дополнительно искать выразительные средства с помощью красок.

Писатель, работая над образом своего героя, дает нам его не в статичном живописном портрете, а в динамике сюжета, в действиях и поступках героя, в его взаимоотношениях с известной социальной средой.

Обязательность реального объекта для мастеров фотографии определяет своеобразие этого вида искусства, творческие и технические методы.

Вместе с тем именно неудачный выбор объекта, его освещения, момента в его движении, ракурса, неумение устранить лишнее в кадре или, наоборот, включить существенное определяют ошибки и недочеты снимка.

Чем меньше художественная и политическая культура фотографа, тем в большей степени он становится ремесленником, находящимся в плену своего аппарата и частностей данного объекта.

Для советской фотографии, для советских фотографов характерен живой интерес к полнокровной жизни страны. Мастер фотографии

живет трудностями и радостями своего народа, поэтому у нас всякого рода формалистические выверты и заумь — чрезвычайно редкое явление. На выставке подобные работы не нашли места.

Что же касается явлений натурализма, то такого рода срывы были на выставке и заслуживают разбора, а может быть, и тщательного обсуждения.

Не останавливаясь подробно на сущности натурализма, напомним лишь наиболее характерные его черты. В натуралистических работах постоянно проступает случайное, частное, им подменяется существенное, необходимое. В итоге утрачиваются в изображаемом явлении типические черты, искажается действительность, а обилие переданных частностей и подробностей создает ложную картину правдоподобия.

Натурализм, передавая частности, детали и случайности, нередко выпячивает элементы уродливых явлений, показывая тем самым пренебрежение и неуважение к человеку и мешая показу героического и яркого. При таких условиях главная задача советского искусства, опирающегося на принципы социалистического реализма,— раскрытие величия, красоты и поэтичности нашей действительности — становится невыполнимой.

Натурализм в советском фотоискусстве не базируется на каких-либо платформах и программах. Известно, что французский художник Курбе еще в 1858 году сформулировал в декларации свои основные принципы, впоследствии использованные сторонниками натурализма. Главное было в том, что он хотел природу и жизнь передавать объективистски, то есть так, чтобы зритель не чувствовал отношения художника к изображаемому явлению.

Несомненно, что особенность искусства фотографии таит в себе постоянную опасность стихийного отражения частных, случайных явлений со всеми их деталями и подробностями. В то время как художник или писатель, проникая своим пытливым взором в изображаемое явление, может видеть и слышать лишь то, что доступно органам чувств человека, фотоаппарат «видит» больше, чем человеческий глаз, и это порой ведет к искажению художественного образа.

Особая зоркость фотоаппарата нужна медицине, ряду естественных наук, судебно-следственным органам, но в области изобразительного искусства — это далеко не самое главное. Едва ли кто-нибудь вместо хорошего портрета своей возлюбленной повесит на стене рентгеновский снимок ее головы, передающий строение челюстей и шейных позвонков...

Чаще всего натуралистические ошибки встречаются в репортаже: при оперативной работе не всегда возможно найти удобную точку съемки и фоторепортер вынужден снимать в неблагоприятных условиях.

Но зачем такую продукцию нести на выставку?

Между тем снимки А. Бочинина «Австрийский теннисист Хубер» и «Финиш» почему-то представлены на выставке как художественные произведения.

Первый снимок, несомненно, интересен для институтов физкультуры или для тренеров. На нем показан спортсмен в момент редкого по мастерству удара. Сам теннисист и его ракетка в нескольких сантиметрах от земли. Но в снимке нет того движения, которое видит человеческий глаз. Перед нами падающий игрок в «замороженном» виде. Это — спортивно-технический, а не художественный снимок. Изучать движение, расстановку рук и ног теннисиста или волейболиста в институте физкультуры можно и дóлжно, а представлять этот статичный фототехнический анализ как художественное отображение игры нельзя. Это типичный трюковой снимок.

Второй снимок в таком же духе. Мы должны любоваться спортом, ибо в спортивном движении соединяются сила, ловкость, красота. В снимке «Финиш» этого нет. Стремительности бега спортсменов мы не видим. Они сняты в лоб, и зритель не может восхищаться красотой соревнования. Перед ним искаженные судорогой лица, и, вместо того чтобы любоваться спортсменами, он думает, не умирают ли они. Спрашивается, почему в спорте фотомастер видит грубое, звериное? Ведь когда по дорожке стадиона бежит В. Куц, мы думаем о полете птицы — так свободны и сильны движения его ног.

Если следовать стилю А. Бочинина, мы должны снимать артисток балета, запечатлевая напряженность сухожилий или выискивая ракурсы, искажающие красоту танца.

На выставке экспонировался снимок Е. Умнова «Русская пляска». Это произведение, с моей точки зрения, примечательно тем, что у танцовщицы нет никаких признаков левой ноги. Между тем инвалиды, кажется, в балетные труппы не принимаются. Такое упущение фотомастеру можно было бы простить, если бы на танцовщице было старинное русское платье до пола. Однако платье чуть ниже колен, а одной ноги нет.

Налицо явная натуралистическая ошибка. Взят момент, фиксирующий случайное положение, уродующее танцовщицу. Снимок передает очень быстрый темп танца: коса в резком движении поднялась выше плеча и, если бы где-либо была видна смазка, отсутствие левой ноги не бросалось бы в глаза. Между тем все в полной резкости, видна каждая складка платья. Такое искажение лишает снимок художественной ценности.

В некоторых работах натуралистические срывы в какой-то степени связаны с формалистическим приемом, малооправданным выбором темы.

Б. Игнатович — серьезный мастер, имеющий свое творческое лицо. В числе выставленных им работ все видели его старый снимок «У входа в Эрмитаж». В этой работе вполне оправданно взята в качестве крупного переднего плана деталь широко известной гигантской скульптуры, украшающей портик Эрмитажа. Далее в более светлых тонах рисуется часть Зимнего дворца,

Дворцовая площадь и Исаакиевский собор. Здесь все в строгом единстве и превосходной скупости выразительных средств.

На том же стенде Б. Игнатович выставил снимок «Душ». Но душа мы не видим. Где-то на заднем плане рисуются фигуры людей, принимающих душ. Чем это «событие» примечательно — не ясно. На переднем плане, занимая почти весь кадр, красуется спина и таз некоего молодого человека, видимо, еще только собирающегося идти под душ. Перед нами здоровенная спина, данная с предельной резкостью. Виден каждый мускул спины и суставы позвоночника, все пятнышки и родинки. Но почему мы должны любоваться этой спиной, что означает эта ленивая вялая поза, каков идейный смысл произведения?

Обо всем этом автор забыл, соблазнившись возможностью показать обрубленный кусок мужского тела.

Надо заметить, что подобного рода безыдейное «обыгрывание» деталей и частностей мы находим порой в наших лучших иллюстрированных журналах. Авторы таких снимков забывают, что в обилии мелочей тонет то главное, что надлежало раскрыть в данном событии или человеке.

Между тем метод «кропотливого копирования» с целью получения «точного» воспроизведения действительности должен быть осужден, ибо в этом заложен объективистский отказ от оценки наблюдавшегося явления, отказ от выявления наиболее характерных и типических черт.

Выдающийся французский искусствовед XIX века Ипполит Тэн в своей работе «Философия искусства» рассказывает о творческих приемах немецкого художника Деннера (1685—1749): «Он работал с лупой и по четыре года возился с одним портретом; в нарисованных им лицах не забыто ничего: ни неровности кожи, ни едва заметные пятнышки на скулах, ни черные точки, разбросанные по носу, ни голубоватые разветвления микроскопических жилок, извивающихся под верхней кожицей, ни блеск глаз, где отражаются окружающие предметы...».

И. Тэн отмечает, что «это единственный в своем роде пример терпения». «Но в общем,— заключает И. Тэн,— какой-нибудь размашистый эскиз Ван-Дейка во сто раз могущественнее, и ни в живописи, ни в других искусствах не ценится высоко подобный обман зрения».

Однако охота за морщинками, бородавками, прыщиками продолжается. Если Деннер тратил на такой портрет по четыре года, то современная передовая фототехника позволяет запечатлеть все морщинки и пупырочки в считанные доли секунды.

25—30 лет назад фотокорреспонденты, снимая героев первой пятилетки, часто оказывались не в силах раскрыть их внутренний облик и показать пафос труда. Они фотографировали передовиков производства, прислонив их к забору или кирпичному брандмауеру, и стандартно укладывали на плечо ударнику кирку или отбойный молоток. Чем больше налипало глины на резиновые сапоги строителей метро, тем более «вдохновенным» считался снимок.

Рядом с этим существовала другая практика. Фоторепортер стремился показать знатного производственника обязательно в галстуке и новом костюме. Это было неумной лакировкой, и каждый, рассматривавший такой снимок, понимал, что в таком виде рабочий не может оперировать ни киркой, ни отбойным молотком. Мы должны бороться как против нарочитой грубости, так и против лакированных фальшивок. Мастера фотографии должны работать над поисками таких форм, когда и поза рабочего, и рабочий инструмент, и все другие элементы образа отвечают теме.

У мастеров фотографии натуралистические снимки теперь появляются редко, но вот в июле текущего года журнал «Огонек» (№ 29) на обложке опубликовал снимок Д. Бальтерманца, являющийся продолжением истории, рассказанной знаменитым французским искусствоведом.

Журнал напечатал портрет подручного сталевара А. В. Панькова (Нижне-Тагильский металлургический комбинат). Снимок сделан в профиль. Перед нами огромное ухо и щека, покрытая потом. Передано каждое пятнышко на коже. Лицо выбрито, но при желании можно сосчитать, сколько волосков вылезет на нем через два дня. Черты лица уничтожены характером направленного света. Выражения лица мы не видим. Перед нами не портрет сталевара, а лишь кожный покров левой стороны его лица. Увлекшись передачей фактуры лица, Д. Бальтерманц не смог показать ни реальные черты человека, ни трудовое напряжение сталевара, ни его внутренний облик, ни производственное вдохновение.

Таким образом, и здесь выступает типичное для натурализма неумение раскрыть духовную сущность человека и подчеркнуть то главное, что определяет его место в жизни как передового члена социалистического общества.

Многие советские читатели, вероятно, обратили внимание на фотоочерк В. Руйковича «У автора «Тихого Дона», опубликованный журналом «Советский Союз» (№ 7, 1958). Замечательного писателя знает все прогрессивное человечество. Михаил Шолохов — активный участник борьбы за мир, депутат Верховного Совета СССР, тесно связан с партийной и общественной жизнью своего края. Вероятно, таким он и должен быть показан автором фоторепортажа.

Это тем более важно, что журнал в значительной степени рассчитан на зарубежного читателя. Через облик выдающегося представителя советской культуры иностранный читатель должен лучше представлять себе основные черты и особенности советского общества.

Автор фотоочерка пишет о Шолохове: «Художник и человек неразделимы в нем. Вместе со своими героями он полон забот о насущных проблемах сельского хозяйства, о работе школ, о помощи молодым талантам в литературе и в любой другой отрасли труда».

Декларировав эту программу, фоторепортер тут же о ней забыл. Из десяти опубликованных

снимков ни один не затрагивает большой общественной жизни писателя. Если бы не три маленьких снимка, говорящих о подготовке фильма по рассказу «Судьба человека», то исчез бы не только общественный деятель, но и писатель.

На первом, основном снимке (крупно — голова) фоторепортер главное внимание уделил морщинкам, складочкам и кровеносным сосудам на висках. Старательно зафиксировав беспорядок в шевелюре писателя и щетину на его щеках, фоторепортер не подчеркнул ничего, что делает этого человека кудесником слова и мысли, способным так глубоко и сильно волновать сердца миллионов людей. Глаза — зеркало души — на этом снимке закрыты бровями и веками. Да и во всей серии снимков В. Руйкович не поймал живого взгляда писателя. Снимок же «Перед прогулкой» — прямой недосмотр редакции. Нельзя показывать человека со случайно искривленным ртом. Снимок «В час отдыха» дает нелепо согнутую фигуру за сбором полевых цветов. Снимок «Когда наступает сезон охоты» показывает нам Шолохова в стеганом ватнике, идущего по полю с убитой дичью в руках. Фигура снята со спины, и неизвестно, почему это — М. Шолохов, и так ли уж эта тема необходима для его характеристики, если охота и рыбалка — повседневное занятие многих других жителей станицы Вешенской?!

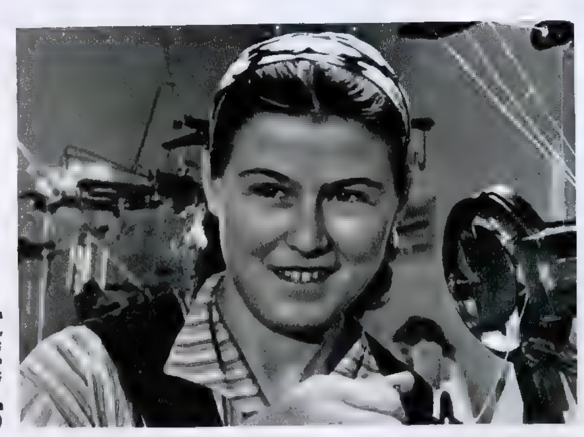
Даже если бы съемка производилась незаметно, врасплох, то, думается, и тогда настоящий мастер сумел бы из случайного выбрать то главное, что характеризует личность Михаила Шолохова.

Из того, что мы показали, видно, что натурализма, как направления, опирающегося на какую-то программу, в нашем фотоискусстве нет. Чаще всего это результат недостаточного владения сильной техникой (чем она сильнее, тем больше опасностей грубой натуралистичности). Огромную роль, конечно, играет и тот факт, что сами редакции газет и журналов еще мало заботятся об идейно-политическом, художественном росте своих фотоработников.

Достаточно отметить, что такой большой и солидный журнал, как «Советский Союз», могущий привлекать лучших мастеров фотоискусства, умудрился в одном лишь № 7 поместить 28(!) снимков В. Руйковича. Нечего удивляться, что автор так щедро ссыпал на страницы журнала свои неудачные, невдохновленные большими мыслями снимки.

К счастью, указанные срывы — исключение. Выставка фотоискусства показала растущий уровень мастерства советских фотоработников. Многие их произведения надолго остались в памяти посетителей, увидевших на стендах выставки яркое и правдивое отображение жизни и борьбы своей социалистической Родины.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



За автоматом. Камера «ФЭД»; «Юпитер-3», 1:1,5/50 мм; диафрагма 4; пленка АМ; освещение цеховое с подсветкой; 1/2 сек.

Фото С. Климонова (Тамбов)



РАЗГОВОР ПРОДОЛЖАЕТСЯ

А. САВЕЛЬЕВ

«...От хлеба веет
солнцем, облаками,
Степными далями,
дыханьем ветерков
И теплыми и смуглыми руками
На славу поработавших
жнецов.
От хлеба веет
ширью Приднепровья,
Медвяным запахом,
избытком вечных сил...».

Эти строки поэта невольно вспомнились нам, когда мы приступили к обзору журнальных и газетных фотографий, посвященных уборке невиданно богатого урожая нынешнего года. В какой мере удалось передать в снимках всю ту гамму чувств и ощущений, какие возникают при виде безбрежного хлебного океана? Достойно ли воспели мастера фотоискусства «на славу поработавших жнецов»? Веет ли и от фотографий, запечатлевших картины уборки урожая, жарким солнцем, облаками, степными далями, неизбывной силой?

Таких фотографий, если говорить о наиболее удачных, мы увидели не очень много.

Это, например, работа Н. Капелюша («Огонек», № 33, 1958).

В густых высоких хлебах стоит кряжистый, ладно скроенный, красивый какой-то особой, крестьянской, истинно русской красотой старик. Лицо его, окаймленное седой окладистой бородой, светится довольством. В чуть прищуренных от знойного солнца глазах, в пышных усах играет умная, с лукавинкой улыбка. Из-под картуза, надетого слегка набекрень и по-юношески лихо сдвинутого на затылок, выбиваются завидные кудри, делающие все лицо моложавым, полным задора... Михаил Александрович Балов — старейший бригадир передовой полеводческой бригады колхоза «Ленинская смена», Дальне-Константиновского района, Горьковской области,— осматривает хлеба, выращенные его бригадой. Видать, ласково, любовно, но по-хозяйски крепко, уверенно захватил он в обе ладони — справа и слева от себя — по пучку спелых, тучных колосьев, но не уткнулся в них взглядом — этакий мастер урожая и на ощупь, не глядя, определит, вошли ли в полную силу хлеба! — а, повернув свою мудрую, красивую голову, смотрит куда-то вдаль: должно быть, залюбовался на минуту волнующейся нивой, плодами трудов славной своей бригады...

Все в этом снимке просто и глубоко поэтично. «Отличные хлеба созрели на полях колхоза «Ленинская смена» — гласит скупая подпись. Но сам снимок говорит гораздо больше:

— Отличный урожай выращен во всей стране, отличное настроение повсюду, во всех колхозах, еще более окрепших, ставших отныне хозяевами не только полей, но и машин!

К прямому художественному обобщению средствами фотоискусства обратился К. Лишко. В день, когда труженики сельского хозяйства Украинской ССР рапортовали о досрочном выполнении плана хлебозаготовок, на первой странице республиканской газеты «Правда Украины» (8 августа 1958 г.) была напечатана его фотокомпозиция, отображающая этот замечательный трудовой подвиг. Огромное, величественное здание элеватора. От здания протянут транспарант: «Хлеб — Родине!» Перед элеватором, на переднем плане — гора мешков с зерном нового урожая. Подле золотой этой горы — хозяйка ее, олицетворение трудовой победы: девушка с сияющим гордостью и радостью лицом. Полными пригоршнями сыплет она отборное зерно...

Несколько раньше, в самом начале уборочной кампании (3 июня), К. Лишко выступил в «Правде Украины» с фотоплакатом «Уберем хлеб раздельно!» Это стремление широко использовать различные жанры фотоискусства не вызывает, конечно, возражений. Но сила фотографии прежде всего в том, что она документальна, что она агитирует фактами, изображает подлинных героев, называя их имя, отчество, фамилию. В этом смысле заслуживает, пожалуй, большего одобрения другая работа того же автора — живой, выразительный снимок, крупным планом запечатлевший двух давних друзей тридцатитысячников, председателей соседних, соревнующихся между собой колхозов — И. Г. Огнистого и И. Н. Швыдкова.

— А лен у нас все-таки лучше вашего! — подзадоривает Огнистый Швыдкова, потрясая перед ним пучком доброго, заботливо выхоженного льна.

Швыдков выглядит немного смущенным, но непобежденным. «Ще поборимось!» — словно говорит он всем своим видом.

Хорошая фотография и по теме и по исполнению! Не так уж часто, к сожалению, показывают наши фотокорреспонденты социалистическое соревнование на селе в живом, предметном его выражении.

К слову сказать, «Правда Украины» публикует на своих страницах не много снимков, посвященных сельскому хозяйству, зато дает их, как говорится, с выбором. Удачны здесь и напечатанные накануне уборки урожая (19 июня) две фотографии М. Рыжака. Они хорошо передают трудовое вдохновение в одном из колхозов Одесской области, стремление его руководителей и механизаторов не запоздать с началом жатвы, во всеоружии встретить страдную пору, не упустить ни одного часа — убирать хлеб и днем и ночью. Четырьмя фотографиями А. Коптюхина (9 августа) дополнила газета подборку своих материалов на такую важную тему, как вовлечение молодежи в сельскохозяйственное производство. Среди этих четырех снимков заслуживает быть особо отмеченным тот, на котором изображены три десятиклассника, хлопочущие у комбайна. «Щедро бежит зерно — душа радуется» — эти слова в подписи к снимку кажутся лишними. Тут и без пояснений ясно, как спорится у юных механизаторов работа, как полюбился им колхозный труд.



Отличные хлеба созрели на полях колхоза «Ленинская смена», Дальне-Константиновского района, Горьковской области. Старейший бригадир передовой полеводческой бригады колхоза Михаил Александрович Балов осматривает хлеба, выращенные его бригадой.

Фото Н. Капелюша

Такого вдумчивого, взыскательного выбора темы, композиции мы не почувствовали, когда перелистывали московскую областную газету «Ленинское знамя». Слов нет, немало потрудились во время уборочной кампании фотокорреспонденты этой газеты, особенно М. Бачурин, который, судя по его снимкам, исколесил в период жатвы верный десяток колхозов области. Но ярких, запоминающихся фотографий на страницах «Ленинского знамени» мы встретили все же чрезвычайно мало: уж очень они смахивают одна на другую, не блещут творческой выдумкой, изобретательностью.

Можно лишь выделить фото А. Лейбельмана — портрет машиниста лафетной жатки колхоза имени Ленина, Можайского района, рационализатора М. Р. Лобанова. Лобанов запечатлен в тот момент, когда он прилаживает что-то в своей жатке. Выразительно схвачено энергичное, сосредоточенное лицо механизатора, его хваткие, мускулистые, видно, и впрямь золотые руки сельского умельца.

Именно такой показ передовых людей колхозной деревни хотелось бы видеть в газетных и журнальных фотографиях — в полный рост человека (не буквально, конечно!), броский, выразительный, с глубокой характеристикой, с проникновением в образ героя.

Но вот снимок т. Костина в газете «Южный Урал» (Оренбургская область): крупным планом — агрегат отличного комбайнера-лафетчика Х. Г. Саитова и в миниатюрном, размером с монетку овале — едва различимое, затемненное к тому же грубой печатью лицо героя. Без души, уныло, серо показаны в напечатанных той же газетой фотографиях И. Баранова и В. Ложкина колонна автомашин колхоза «Колос» с зерном нового урожая и косовица ржи в колхозе имени Мичурина.

Не многим лучше изображены передовики уборки на страницах саратовского «Коммуниста». 10, 11 и 12 июля здесь были напечатаны довольно крупные снимки — агрегаты передовых механизаторов за косовицей ржи в двойной валок. Кто на этих снимках сидит за штурвалом,— можно узнать только по подписям к фотографиям: лица механизаторов не только не распознаешь, но и с трудом разглядишь. Спрашивается, зачем было в трех номерах газеты подряд помещать похожие, как близнецы, фотографии на одну и ту же, хотя бы и очень важную, тему? Не разумнее ли было, дав на первой фотографии изображение общей картины косовицы в двойной валок, на двух последующих снимках показать как следует механизаторов, умело применяющих передовые методы уборки хлеба?!

Справедливости ради, следует сказать, что в нескольких случаях саратовский «Коммунист» именно так и поступил: напечатал неплохие, со вкусом сделанные М. Некрасовым портреты комбайнеров С. Букиной и В. Котова.

Мы вовсе не против панорамных снимков, на которых, как известно, только и можно запечатлеть ширь наших колхозных полей, богатую технику, пришедшую на эти поля, работу спаренных агрегатов и т. п. В самом начале уборочной кампании такие фотографии безусловно уместны. Но повторять их из номера в номер вряд ли стоит: выглядят они хоть и привлекательно, но все же однообразно, а места в газете и журнале занимают много. Надо шире, всестороннее разрабатывать «уборочную» тематику, не скользить по поверхности, избегать штампов, не дублировать из года в год одни и те же кадры, чем грешат иные фотокорреспонденты, а глубже вникать в многогранную жизнь совхозов, колхозов — и тогда интересных решений, удачных тем найдется более чем достаточно.

Почему, например, обходят такие важные темы, как организаторская, партийно-массовая работа на уборке урожая, как культурно-бытовое обслуживание колхозников на полевых станах? Всего лишь по одному-два таких снимка обнаружили мы в названных нами газетах, да и то не во всех. А многие ли фотокорреспонденты сумели отобразить на пленке то принципиально новое, что отличало уборку урожая этого года, когда так весомо, зримо сказалась дальновидность смелой и мудрой политики Коммунистической партии, поставившей и решившей задачу реорганизации МТС, продажи техники колхозам? А разве при глубоком проникновении в тему, при творческом подходе к делу нельзя было средствами фотоискусства наглядно и убедительно показать в живых, конкретных проявлениях это новое? Безусловно, можно!

В качестве примера поисков нового, расширения тематики мы можем отметить инициативу уже называвшегося нами саратовского «Коммуниста». «Один день борьбы за хлеб» — под такой рубрикой эта газета напечатала наряду со статьями и заметками шесть «уборочных» фотографий. Не все они, правда, удачны, но стремление раздвинуть рамки темы, показать уборку урожая «с разных концов» достойно похвалы.

Образцом в раскрытии всего богатства и многообразия темы уборки урожая в фотографии должна бы, казалось, являться газета «Сельское хозяйство». Это, конечно, не иллюстрированное издание, но фотографий, в том числе посвященных уборке урожая, газета «Сельское хозяйство» дала все же немало. И хотелось найти среди них хотя бы несколько таких, которые отличались бы от снимков, публикуемых в других газетах, глубоким, доподлинным знанием специфики дела, наглядностью в пропаганде передового опыта на уборке, широким и ярким показом героев. Газете с таким названием тут и карты в руки!

Увы, товарищи, ведающие фотоинформацией в газете «Сельское хозяйство», не утруждают себя подобными заботами. Куда проще давать из номера в номер снимки, которые рассылает Фотохроника ТАСС! Буквально по пальцам можно пересчитать опубликованные в «Сельском хозяйстве» фотографии об уборке урожая, сделанные руками собственных корреспондентов газеты. А снимков читателей, фотолюбителей здесь и вовсе днем с огнем не сыщешь. Право же, это более чем странно!..

Эти заметки не претендуют на исчерпывающий анализ газетных и журнальных фотографий, посвященных уборке урожая 1958 года. Продолжая разговор, начатый в журнале «Советское фото» № 6 в статье «В долгу перед селом», мы хотели лишь подчеркнуть, что большой отряд фотокорреспондентов нашей печати стоит все еще на подступах к огромной и ответственной теме всенародной борьбы за дальнейший подъем сельского хозяйства. Надо осваивать эту благодарную тему, быстрее, настойчивее, с творческим размахом и горением!



С. ФЕЛЬДМАН (Москва)

В Западную Сибирь — на комсомольскую стройку

Камера «Роллейфлекс»; «Ксенотар» 1 : 2,8 75 мм; диафрагма 5,6; пленка ДС-2,45 ед. ГОСТа; август, 14 час.; 1/100 сек.

Из снимков, присланных на конкурс



Р. МАЗЕЛЕВ (Ленинград)

После дождя

Камера «Москва-4»; «Индустар-23» 1 : 4,5/110 мм; диафрагма 6,3; пленка ДС-2; август, 15 час.; $^{1}/_{100}$ сек.

Выставка фотоискусства СССР

ТУРКМЕНСКИЕ СНИМКИ В. ПЕСКОВА

В. КОРОЛЬКОВ

Туркмению по праву называют республикой новостроек. В самых различных ее уголках возводятся промышленные предприятия, возникают новые города и села, строятся ирригационные сооружения.

Трудно, конечно, отобразить в газетных фотографиях все новое, что происходит в Туркмении. И все же это хорошо удалось сделать специальному корреспонденту «Комсомольской правды» В. Пескову.

Перед нами шесть фотографий, сделанных молодым фотожурналистом. Они опубликованы в пяти августовских номерах «Комсомольской правды». Четыре из них посвящены строительству самой большой ирригационной и судоходной магистрали в нашей стране — Каракумскому каналу, прокладываемому в песках знаменитой пустыни.

На снимках не видно изобилия современной строительной техники, не показан грандиозный фронт работ, раскинувшийся более чем на 400 километров. Не видно и массы строителей. Все это осталось «за кадром». Но тем не менее уже при первом взгляде на фотографии чувствуешь грандиозность строительства, угадываешь, что стройка ведется самой передовой техникой, что здесь работают в крайне трудных природных условиях огромные массы людей, съехавшихся сюда со всех концов Советского Союза.

Такое впечатление снимки В. Пескова производят прежде всего потому, что автор тщательно выбрал сюжеты для своих фотографий. Темы снимков не надуманны, они подсказаны самой жизнью. Фотокорреспондент внимательно изучил стройку, понял главное, остановился на наиболее характерном.

Вот первый снимок. Преодолевая зыбучие пески, по мертвой пустыне движется вездеход. Не нужно быть специалистом-шофером, чтобы понять, как нелегко людям вести в песках даже первоклассную машину. И все же вездеход в песках более надежен, экономически более выгоден, более быстроходен, чем извечный «корабль пустыни» — верблюд. Потому-то верблюд, завидя вездеход, и вынужден посторониться с дороги, уступив место новому...

Так же мягко, лирично сделан В. Песковым и второй снимок: гидромелиоратор Лида Бойко помогает прокладывать трассу будущего канала. Прислонив к рейке блокнот, она делает в нем очередную запись. На снимке больше ничего нет. Но лицо молодого строителя настолько выразительно, что и без подписи легко «прочитываешь» всю несложную биографию девушки, приехавшей по зову сердца на одну из великих строек и сосредоточенно делающей свое дело.

В. Песков сфотографировал одного из лучших бульдозеристов стройки туркмена Мухамеда Палтаева. Снимок сделан после того, как Мухамед славно поработал. Он отдыхает. И, отдыхая, задумался о чем-то. Легкая улыбка скользит по его широкому, открытому лицу. Снимок прост, а потому убедителен. Веришь, что Мухамед ежедневно выполняет норму на 200 процентов — такой плохо работать не может! Веришь, что если собрать «весь песок, что передвинул Мухамед своей машиной, гора выйдет, с Копет-Дагом могла бы поспорить».

Интересен композиционно и по теме снимок, изображающий электрика земснаряда «Сормовец 12» Валю Иваненко.

Свежи и непосредственны два последних снимка из туркменской серии В. Пескова: школьники собирают яблоки в совхозном саду близ Ашхабада и передовой чабан Геок-Тепинского района Какадурды Мурадов.

Фотографии В. Пескова характерны живым, активным интересом автора к жизни. Он умеет не только найти значительную тему, но и удачно разрешить ее фотографически.

Одна из подписей под фотографиями заканчивается такой фразой:

«Вот они какие, наши ровесники, вот они, непоседы нашего века».

Эти слова в полной мере можно отнести и к автору перечисленных снимков.

В НОГУ С ЖИЗНЬЮ

Н. МАР

В конце Великой Отечественной войны я потерял друга — известного и скромного фоторепортера. Мы познакомились задолго до 1941 года: я только что пришел в редакцию из института, а он уже был опытным газетчиком. Подружились мы в одном из исторических перелетов: он снимал, я — писал.

Шли годы. Мой друг женился, стал отцом, и вот — война. Фронт. Годы борьбы. Долгожданная победа и — его трагическая гибель...

С тех пор минуло тринадцать лет. Недавно я встретил дочь моего друга. Это была уже взрослая девушка, недавно окончившая институт. Я расспрашивал ее о матери, о домашних делах; говорили мы и об отце. Волнуясь, теребя в руках платочек, она вдруг заметила:

— Вот вы спрашиваете меня о папе, говорите, что он был хорошим фоторепортером... А почему о фоторепортерах вспоминают только в комедиях, когда нужен смешной персонаж? Почему у нас нет ни одной книги о фотокорреспондентах, погибших на войне? Разве они этого не заслужили?..

Я вспомнил об этом в связи с другим моим товарищем — тбилисским фоторепортером Михаилом Квирикашвили, которого знают не только читатели «Зари Востока», но и центральных газет. И вспомнил не случайно. Все, что я знаю о Квирикашвили, связано с его влюбленным отношением к делу, неутомимыми поисками, упорным трудом и честностью, которую иногда некоторые люди, случайные в фоторепортерской среде, легко меняют на «операции с фотокарточками».



М. Г. Квирикашвили

Мы часто говорим о фоторепортаже, о благородной и трудной профессии фоторепортера. Мы хорошо знаем столичный фоторепортаж и многих его талантливых представителей. Но разве только страницами центральных газет и журналов определяется уровень этой партийной профессии? В поисках ответа на этот вопрос мы непременно приходим к мысли о малоизвестном труженике — фоторепортере из Калуги и Тбилиси, Ташкента и Минска, Новосибирска и Одессы, Сталинграда и Барнаула... Каждый день он в командировке, добираясь на место в лучшем случае на грузовиках, доставляющих зерно, чайный лист или бидоны с молоком... У этого фоторепортера зачастую нет современных камер, редактор отвел ему под лабораторию чуланчик под лестницей, никто в редакции не знает, когда репортер обедает или спит, знают только, что он должен немедленно дать в номер «трехколонник» на первую полосу, «высокий двухколонник» — на третью и «что-нибудь веселенькое» — на четвертую... Кого интересует, что́ он читает, где учится, когда последний раз был в театре? И уж подлинной сенсацией будет выставка его фоторабот за двадцать, а может быть, и тридцать лет...

А между тем именно они, тысячи «безвестных» фоторепортеров, живущих и ра-

ботающих не только в столице, но и в республиках, областях и районах нашей гигантской страны, определяют существо и уровень этой боевой газетной профессии.

...Это было более десяти лет назад. Ночью в Тбилиси был получен Указ Президиума Верховного Совета СССР о присвоении первым трем грузинским колхозникам звания Героя Социалистического Труда. Несколько часов езды по живописному тракту через Гомборский перевал, удивительную по красоте Алазанскую долину, через всю Кахетию — и мы в колхозе имени Кирова. Бригадир Степан Кобаидзе, которому было присвоено звание Героя Социалистического Труда, встретил нас у своего дома, пригласил отдохнуть в саду, пока «Михо доберется,— он звонил, что скоро будет».

— Это кто такой Михо? — спросил я.

— Михо — наш общий друг. Фотограф из Тбилиси. Он у нас часто бывает — когда начинаем сев или жатву, когда везем из Ширакской степи первый обоз с зерном на элеватор... Такой маленький, тихий, быстрый человек. Спать любит на сеновале. Когда ест, когда пьет — неизвестно. Ему бы только снять что-нибудь интересное для газеты. Между прочим, другие фотографы тебя посадят и так и эдак, заставят пять раз сменить рубаху и пиджак, словно ты жених на свадьбе, а не сеяльщик или конюх, а Михо — нет: он неправды не потерпит. Вот мы и ждем его...

— Как его фамилия?

— Квирикашвили Михаил...

Через несколько часов с попутного грузовичка легко соскочил фотокорреспондент «Зари Востока» Михаил Квирикашвили. Он сразу же отправился в поле со Степаном Кобаидзе. Два дня мы пробыли в этом колхозе и только вечером, когда на окраине селения замирали песни, мне удалось поговорить с Михо.

— Ну, как дела? Много сняли?

— Да кое-что снял, но не совсем удачно. Первую пленку вчера отправил в редакцию. Не знаю, понравится ли?

— А как вы сами расцениваете съемку?

— По-честному? Посредственно. И не аппарат здесь виной, и не пленка, и даже не погода... Наверное, лучшие «кадры» — впереди, лет эдак через пять-восемь...

Это было сказано так искренне, что я поверил Квирикашвили. Мы решили воспользоваться вечерним часом и прогуляться по селу, залитому лунным светом. Я спросил у Михаила, давно ли он снимает? Квирикашвили коротко рассказал мне, как в начале 1929 года, еще мальчиком, записался в фотокружок при пионерском отряде и тогда же обзавелся дешевеньким «Кодаком».

— С этим аппаратом я ходил на экскурсии с пионерами и снимал их. Целый день бродишь как неприкаянный, выбираешь место, погоду, свет... Вот тогда я и пристрастился к фотографии. Товарищи одобрительно отозвались о первых моих снимках. Кто-то из друзей посоветовал напечатать их в журнале и я, смущаясь и робея, принес снимки в грузинский детский журнал «Пионери». И представьте мою радость — напечатали!

Так началась биография фоторепортера. А как она складывалась в дальнейшем?

Друзья Квирикашвили, которые много лет работают с ним в «Заре Востока», рассказали мне, как после окончания школы он несколько лет работал на детской технической станции, руководил фотокружком, регулярно печатался в газетах и журналах и, наконец, в 1936 году стал сотрудником грузинского отделения «Союзфото». В годы Великой Отечественной войны солдат Квирикашвили работал в дивизионной газете. Конец войны он встретил в госпитале, откуда, демобилизовавшись, уехал домой. Здесь его ждала семья, жаркий газетный труд, труд, не знающий спокойствия, труд, который был охарактеризован Степаном Кобаидзе очень просто:

— Это и есть долг перед народом! Вот что я скажу о работе Михо...

Долг!.. Пожалуй, точнее не выразить смысла беспокойной фоторепортерской жизни. Уже много лет я периодически раскрываю страницы «Зари Востока» и почти ежедневно вижу плоды труда Михаила Квирикашвили. Если говорить о популярности подлинной, а не мнимой, то хочется рассказать один любопытный эпизод из его трудовой биографии.



Производственный портрет

Фото М. Квирикашвили

Советское Информбюро решило издать для зарубежных читателей серию книг о союзных республиках. Разрабатывая проспект книги о Грузинской ССР, я обратился в местные архивы и музеи с просьбой снабдить меня необходимыми фотоматериалами.

— Зря вы к нам обращаетесь,— сказали мне.— Зайдите в редакцию «Зари Востока» к Михаилу Квирикашвили. Он ведь по сути дела создал фотолетопись Советской Грузии.

В тот же вечер я был у Квирикашвили. Около тридцати тысяч снимков насчитывает его личная фототека, которую не хочется назвать холодным музейным словом «коллекция». В самом деле: какая же это музейная коллекция, если в каждом снимке ключом бьет наша, советская жизнь, преобразившая всю Грузию!

Когда в Рустави закладывалась первая мартеновская печь, инженер Нестор Георгадзе, ставший впоследствии начальником строительства, сказал:

— Вчера здесь был Квирикашвили. Снимал для газеты нашу площадку и первых рабочих. Он сказал, что первых строителей Рустави должна знать вся Грузия, а к тому же через десять лет дети будут спрашивать: «Что тут было раньше?» Правильно заметил!

В дни монтажа первого двигателя Храмской гидроэлектростанции главный инженер Гундин, который сейчас работает на Братской ГЭС, спросил меня:

— Нужны ли вам фотографии нашей станции? Имейте в виду, что Квирикашвили запечатлел на пленку все основные этапы строительства. Он снимал не только в праздники, но и в трудные для нас, строителей, дни...

Профессор Ксения Бахтадзе является одним из видных советских ученых в области чаеводства. Часто в селении Анасеули, где находится научно-исследовательский институт чая, гостят иностранные ученые.

Я провел в Анасеули целый день, ожидая беседы с Ксенией Ермолаевной.

— Вам придется подождать,— сказали мне в институте.— Сейчас профессор читает небольшую «лекцию» вашему коллеге...

Я был несколько озадачен: кто такой этот мой коллега? Каково же было мое удивление, когда в тени большого дуба я увидел склонившегося над блокнотом Квирикашвили, который даже и не думал вынимать «Лейку». Кажется, десятки раз он приезжал сюда, в Анасеули, десятки раз фотографировал сборщиц чая и ученых. Что же тут мудреного: выйди на плантацию, где могучей зеленой волной бурлят созревшие чайные листья, выбери сборщицу помоложе и покрасивее, как это нередко делается, предложи ей улыбнуться и снимай, сколько хочешь! А Квирикашвили не торопился. Он расспрашивал о новых сортах чая, над которыми трудится Бахтадзе, о новых работах сотрудников института и о многом другом. Казалось бы, какое отношение имеет все это к фоторепортажу? Оказывается, имеет. И самое близкое. Может быть, потому так приветливо встречают всюду этого беспокойного человека, что он живет думами и заботами людей, которых снимает, что он — летописец жизни и труда своих земляков.

И земляки отвечают Квирикашвили теплой любовью. Часто по телефону, телеграфу, по почте или просто со знакомыми, приезжающими в Тбилиси, Квирикашвили получает такие приглашения:

«Михо, приезжай к нам, сами новый дом построили. Вселяться будем. По-

Грузинский танец

Фото М. Квирикашвили



смотри, какие из нас вышли строители...».

«Михо, прилетай к нам в Местию. Много интересных гостей, в том числе и иностранных... На гору собираются с нашими ребятами... Ждем!»

«Хорошо бы тебе побывать у нас в колхозе «Моцинаве». Помнишь, ты снимал Медею, дочь мою, когда она орден получила? Сейчас ее дочка, моя внучка, пойдет в первый класс новой школы. Посмотри, какой школой мы обзавелись...».

Мы привели эти примеры, чтобы показать тесную связь Квирикашвили с жизнью. И не удивительно поэтому, что часто многие «матерые» газетчики, которые обычно знают все прежде всех, почтительно звонят Михаилу Георгиевичу с просьбой информировать их о том или ином событии... Не удивительно поэтому, что невысокую фигуру фоторепортера видели у фундамента первого здания Рустави, у профессора Харадзе в астрономической обсерватории в Абастумани, на новых выработках тквибульских шахт, везде и всюду, где множеством удивительных событий раскрывается наша прекрасная советская жизнь.

Исследователь, изучая превращение некогда отсталой, патриархальной Грузии в передовую индустриально-аграрную республику, вынужден будет обратиться к фотодокументам Михаила Квирикашвили. Он найдет среди его работ ряд фотографий, имеющих историческое значение.

Квирикашвили работает со страстью и трудолюбием. Это позволяет считать его неустанным солдатом того большого отряда фотокорреспондентов, которому поручено очень важное и очень нужное дело.

К сожалению, работы Квирикашвили редко появляются за пределами Грузии. Он почти не выступает на фотографических выставках, что не дает возможности общественности следить за его ростом. В работах Квирикашвили иногда встречаются шаблонные, маловыразительные фотографии, к тому же не всегда хорошо технически исполненные. С этими недостатками фотокорреспонденту надо бороться, изо дня в день повышая свое мастерство.

...Беспокойный ответственный секретарь, глядя сквозь очки, требует от Квирикашвили «чего-нибудь интересного» на все полосы... И Квирикашвили, предупредив по телефону жену, идет искать машину, чтобы отправиться в путь. Надо торопиться — газета не ждет.

Куда он сегодня едет: в Архилоскало, на рудники Чиатуры или к дурипшским табаководам?..

Заметки об импульсной лампе

С. ФРИДЛЯНД

Фото автора

В фотографию победно вошла импульсная лампа. Фотокорреспондент не представляет сейчас без нее своего технического вооружения. Широкое распространение получили импульсные лампы и среди фотолюбителей. Полная независимость от условий освещения, легкость определения выдержки, обусловленной неизменяемой скоростью вспышки, и широкая возможность фиксации движений любой стремительности в закрытых помещениях — все это открыло новую страницу в фотографии. Казалось, можно было бы ожидать большого качественного скачка в фотографическом творчестве.

Но на деле этого не произошло. Более того, за исключением узкого круга чисто хроникальных сюжетов качество многих и многих снимков, сделанных в ярком свете прикрепленной к камере импульсной лампы, снизилось. В них исчезла выразительная пластичность формы. Прелесть тональной перспективы заменил грубый контраст черного и белого. Плоские, как блин, лица, неприятно резкие и неожиданные в своей случайности тени, почти неизменно черный фон — вот характерные признаки этих снимков.

На мой взгляд, импульсная лампа не принадлежит к числу тех технических новшеств, которые навсегда останутся значительными и универсальными в арсенале фотографической техники. Эту новинку, за которую с такой жадностью ухватились фотографы, вернее рассматривать как серьезную, но временную помощь до той совсем недалекой поры, когда чувствительность негативного материала настолько возрастет, что надобность в импульсной лампе резко уменьшится. Предваряя будущее, некоторые мастера фотографии уже сейчас стараются избежать применения импульсной лампы во всех случаях, когда это возможно. Это диктуется не только стремлением избежать антихудожественного уравнивания световых эффектов и избавиться от дополнительной аппаратуры, затрудняющей оперативность действия. Яркие вспышки лампы, кроме того, привлекают внимание снимающихся и лишают их на какой-то момент непосредственности.

И все-таки фотографы вынуждены пока применять импульсную лампу не только при съемке хроники. Поэтому важно определить такие методы использования импульсной лампы, следуя которым фотограф не снижал бы выразительности снимка.

Когда мы говорим о выразительности жанровых композиций (при съемке их главным образом и применяется импульсная лампа), то прежде всего имеем в виду запечатленное в кадре динамичное движение, эмоциональное выражение на лицах, характерный жест — то есть



У постели больного. Камера «Роллейфлекс»; пленка 350 ед. ГОСТа (ведущее число 32); $^1/_{100}$ сек. **Типичный пример освещения двумя синхронными импульсными лампами. Одна лампа помещена сбоку у окна, рефлектор второй направлен в потолок.**

В забое. Камера «Лингоф»; пленка 350 ед. ГОСТа; диафрагма 8; $^1/_{100}$ сек. **Свет двух свободно перемещаемых импульсных ламп помогает сохранить эффект освещения в забое шахты.**



все то, что может создать иллюзию подлинности жизненной сцены. Этим и объясняется популярность импульсной лампы — синхронизированного с затвором камеры мощного источника света, широко раздвинувшего границы моментальной съемки.

Но нельзя забывать, что жизненная правдивость снимка, а следовательно, и его выразительность никогда не будут полными, если не сохранить в нем не только подлинности действия, но и подлинности освещения со всем богатством его тональных переходов и эффектов. Ведь само слово «фотография» переводится на русский язык, как рисование светом. Представьте себе для примера следующие сюжеты:

1. Вечер. При низком свете настольной лампы, оставляющем углы комнаты в полутемноте, беседуют два человека. Своеобразное освещение, гармоничное чередование света и тени.

2. Рабочий момент в шахте. Силуэтом рисуется фигура горняка с отбойным молотком на первом плане. Искрятся в свете шахтерских лампочек изломы породы.

3. Прямо против окна, через которое щедро льется солнечный свет, сидит молодая мать, кормящая ребенка. Лицо и фигура в легкой тени, и только по контурам профиля красиво вьется тонкий блестящий шнурочек контрового света.

4. Жанровая сцена в цехе завода. Верхний свет со скульптурной четкостью вырисовывает фигуры рабочих, заставляя сверкать металлические детали станков. Светлые опорные колонны и черно-белые полосы перекрытий, ритмически повторяясь, уходят в дымку...

Разве не резко снизится выразительность этих фотографических произведений, если все это, такое разное в своем тональном звучании, грубо уравнять плоским лобовым светом импульсной лампы?



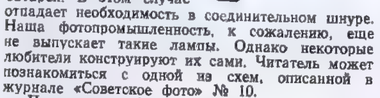
Мать. Камера «Роллейфлекс»; пленка 65 ед. ГОСТа (ведущее число 18); диафрагма 8; $^1/_{50}$ сек. **Рефлектор лампы закрыт рассеивающим свет экраном из белой бумаги. Благодаря ослабленному свету лампы солнечные блики на фигуре ребенка и части окна сохранились, гармонично сочетаясь с общей тональной гаммой.**

Для каждого сюжета типичен свой неповторимый, индивидуальный тональный рисунок, с удивительной точностью определяющий обстановку, в которой происходит действие, и, если хотите, настроение и характер изображаемой сцены. Нельзя обеднить или исказить естественную светотень, не нарушив выразительности снимка. Избирая время для съемки, меняя точку съемки, автор ищет наиболее эффектный вариант, руководствуясь, конечно, своим вкусом, своей художественной манерой. В результате и получается художественно завершенный, выразительный снимок.

Читатель вправе спросить: а можно ли, применяя импульсную лампу, сохранить естественную тональную гамму и в нужных случаях усилить либо ослабить отдельные ее компоненты? Опыт фотографов-художников позволяет ответить на этот вопрос положительно. Некоторые неизбежные потери в какой-то степени компенсируются огромным преимуществом моментальной съемки.

Техническое решение задачи

Методы освещения синхронной импульсной лампой шире и разнообразнее указанных в заводской инструкции к ней. Прежде всего надо отрешиться от привычного представления о том, что лампа должна быть постоянно наглухо связана с камерой металлической планкой, имеющейся в комплекте. Лампу надо «раскрепостить», чтобы было возможно свободно передвигать ее в зоне съемки. Для этого тонкий шнур синхронизатора следует удлинить до 4—5 м. В этих границах лампа вместе с батареей может быть помещена в любое место. Кроме того, в ряде случаев необходимо пользоваться не одной, а двумя подвижными лампами. Для синхронности вспышек лампы соединяют шнуром высокого напряжения длиной не менее 5 м. Для нормального действия ламп вполне достаточно одной батареи. Примерная схема соединения показана на рисунке.



Еще удобнее применять в качестве дополнительных лампы, снабженные фотоэлементом. Как известно, синхронность действия таких ламп достигается мгновенной реакцией фотоэлемента на вспышку основной лампы, питающейся от батареи. В этом случае отпадает необходимость в соединительном шнуре. Наша фотопромышленность, к сожалению, еще не выпускает такие лампы. Однако некоторые любители конструируют их сами. Читатель может познакомиться с одной из схем, описанной в журнале «Советское фото» № 10.

Подвижные лампы полезно снабдить надежным пружинным зажимом.

Размещение ламп при съемке

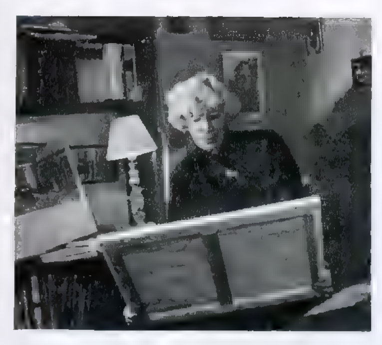
Размещение ламп при съемке определяется расположением основных естественных источников света и точкой съемки. Назначение импульсных вспышек заключается в том, чтобы, заменив собой естественное освещение, усилить его до такой степени, при которой возможна моментальная съемка. Поэтому одну из ламп помещают как можно ближе к наиболее сильному источнику естественного света или на его направлении относительно объекта съемки (при этом надо следить, чтобы прямой свет вспышки не попадал в объектив). Например, если мы снимаем человека, на которого падает свет из окна, то у последнего и должна быть прикреплена лампа.

Если ограничиться этим, то на негативе может возникнуть неприятный контраст между освещенными и теневыми участками изображения. Глаз человека обладает способностью быстро приспосабливаться к уровню наблюдаемой яркости (явление адаптации) и довольно ясно различает детали в глубоких тенях, даже если они соседствуют с яркими светами. Фотообъектив такой способностью не обладает, и при слабом для моментальной съемки отраженном от стен и потолка естественном свете детали в тенях пропадут. Поэтому в ряде случаев нужна подсветка теневых участков. Эту роль выполняет вторая лампа. Сила ее света должна быть, естественно, ослаблена. Иначе произойдет полное уравнивание и эффект подлинности освещения будет утерян. В зависимости от условий на месте съемки силу света этой лампы уменьшают тремя путями: 1) на рефлектор лампы надевают фильтр из тонкой белой бумаги; 2) свет лампы направляют не на объект съемки, а на потолок или стену; 3) вторую лампу располагают в 3—4 раза дальше от объекта съемки, чем первую лампу.

При помощи второго способа можно не только ослабить силу света, но и изменить характер освещения. Резкий прямой свет становится рассеянным, мягко обтекающим объект съемки. Светотень получается приятнее, и, кроме того, в этом случае можно не бояться непроизвольного зажмуривания глаз снимающихся.

Предположим, надо снять рабочий момент у мартеновской печи. Многим фотографам знакома эта выразительная по напряженности действия и своеобразному освещению картина. Вот на короткий срок поднимается заслонка. Яркие отблески огня мгновенно освещают сталевара. То приближаясь, то быстро отскакивая от нестерпимого жара и света, он энергично шурует расплавленную массу. Попробуйте снять его в прямом свете вспышки лампы, прикрепленной к камере. Динамичное движение, конечно, останется на снимке. Но совершенно пропадет характерное для этого сюжета освещение, а тем самым и его изобразительная ценность.

Но вот вы помещаете одну из ламп у основания печи, направляя ее рефлектор почти вверх. Вторую лампу относите подальше (на 4—5 метров за фотокамеру) либо надеваете на ее рефлектор фильтр. Для проверки спустите затвор, глядя не в видоискатель, а непосредственно на сталевара; возможно, будут нужны небольшие изменения в размещении ламп. В мгновенном



Взглядом художника. Камера «Роллейфлекс»; пленка 350 ед. ГОСТа; диафрагма 8; $^1/_{50}$ сек. **Пример использования света перекальной лампы, ввинченной в настольную вместо дополнительной импульсной. Благодаря этому сохранен эффект освещения от настольной лампы. Рефлектор импульсной лампы направлен в потолок.**

свете контрольной вспышки это можно уловить. А потом смело снимайте, выбрав, конечно, наиболее интересный по движению и выражению лиц момент,— эффект освещения будет почти полностью сохранен.

Расчет диафрагмы

Вспышка импульсной лампы «Молния» длится всего около $^1/_{2000}$ сек. Диафрагма объектива определяет экспозицию при съемке с импульсной лампой.

Разделите ведущее число на расстояние между лампой и объектом, и вы получите нужный показатель диафрагмы — так сказано в заводской инструкции к импульсной лампе и во многих пособиях по фотографии. Это правило не совсем точно, так как в нем исходят, видимо, из средней освещенности помещения. В действительности в очень темной комнате негатив получается недодержанным, а в очень светлой — передержанным. Последнее обстоятельство надо учитывать особенно при съемке камерами с щелевым затвором (типа «ФЭД», «Зоркий»), скорость затвора которых при работе с лампой может составлять только $^1/_{25}$ сек.

В течение этой довольно продолжительной выдержки на пленку кроме света вспышки ощутительно действует и естественный свет. Исходя из его силы, следует иной раз вносить в расчет диафрагмы поправку примерно на одно деление в ту или другую сторону. Кстати, и ведущие числа, указанные в табличке на стойке рефлектора лампы «Молния», тоже требуют уточнения при предварительной контрольной съемке, так как они несколько завышены.

Расчет диафрагмы при съемке с двумя лампами может показаться на первый взгляд сложным. Но даже небольшой опыт позволяет решать эту задачу очень быстро. Обычно одна из ламп служит как основной источник света. Ее помещают несколько ближе к объекту, чем другую, дающую общий свет. В этом случае правильно выбрать среднее значение диафрагмы между показателями, полученными в отдельности для каждой лампы. Сравнительно большая широта современных пленок допускает небольшие погрешности в точности выдержек.

Если же вторая лампа служит для прямого контрового освещения либо используется для проработки фона, то ее, естественно, не принимают во внимание при определении диафрагмы.

Фон

По мере увеличения расстояния между объектом съемки и лампой «Молния» сила ее света резко падает. Рабочее значение света практически угасает уже за пределами восьми метров. Этим и объясняется обезличенный черный фон во многих снимках, сделанных при вспышке.

Фон принято считать второстепенным компонентом в композиции кадра. На наш взгляд, это неверно. Невыразительность фона или глухая чернота вместо него лишают снимок не только перспективы и гармоничной полноты тональной гаммы, но и характерных примет места действия. Иной раз трудно догадаться, где оно происходит: в комнате или учебной аудитории, в заводском цехе или красном уголке. Это существенно, в частности, для фоторепортажа.

Что же касается композиции художественного произведения, то в ней очень важны все детали: помогая и дополняя друг друга, они в конечном счете образуют единое целое, эмоционально выражающее сюжет снимка. Недоработанность либо отсутствие какой-нибудь пусть «второстепенной» детали умаляет выразительность главного в кадре.

С этой точки зрения роль фона значительна. Нетрудно представить себе, как сильно проигрывает даже очень живая жанровая сцена, если вторые и третьи планы уходят в непроницаемую темноту.

Проследим на примере, как опытный фотограф решает эту задачу. Допустим, он снимает производственную сценку в цехе завода — самый «трудный» сюжет: здесь часто освещение для фотографирования недостаточное и обычно нет сильно отражающих свет поверхностей (светлых стен и потолка). Оценивая позицию фотокамеры, фотограф обязательно кроме прочих соображений учтет расстояние от персонажей съемки до заднего плана. Он обязательно изберет такую точку съемки, чтобы это расстояние не было велико. Он также постарается избежать и чрезмерной близости фона: в пределах одного-полутора метров вспышка отбросит на фон неприятные жесткие тени от первого плана. Если расстояние до фона не превышает 10 метров (фоном может быть стена или большой станок), то проработка фона решается с помощью дополнительной синхронной спаренной лампы. Свободно перемещая ее, фотограф не только подсветит фон, но и часть света уделит для бокового освещения первого плана. И только необходимость может заставить его направить

объектив вдоль цеха, протяженность которого измеряется многими десятками и сотнями метров.

Но вот фотограф попадает в большой светлый цех. Солнечный день. Косые лучи света легко проникают через застекленные перекрытия, эффектно и сильно освещая уходящую вдаль перспективу. В подобных условиях заманчиво включить ее в кадр в качестве выразительного, точно определяющего обстановку фона. Лампы сделают свое дело, подсветив передний план. Хорошо получится и далекий фон, если скорость затвора (в сочетании с диафрагмой) будет отвечать силе естественного света в цехе.

Другие источники света в сочетании с импульсной лампой

Нередко эффект освещения может быть создан либо сильным естественным светом — солнечными лучами, либо искусственным светом — от электрической лампы («перекальной пятисотки», ввинченной в патрон), либо ярким светом расплавленного металла и т. д.

Вы снимаете человека, читающего в кресле у окна книгу, или мать, играющую с ребенком. Солнце освещает сцену резко боковым, почти контровым светом и бросает блики на фигуру, руки, спинку кресла. За окном виден красивый пейзаж. В этом случае нет надобности в дополнительной лампе. Нужно только одной вспышкой подсветить обращенные к вам теневые участки объекта. Однако при расчете выдержки учитывайте не только диафрагму, но и скорость затвора, иначе света могут оказаться неправильно экспонированными.

Сделаем расчет: для пленки чувствительностью 65 ед. ГОСТа ведущее число будет 18. Расстояние от лампы до объекта равно 3 метрам. Следовательно, нужно задиафрагмировать объектив до 6. Чтобы избежать полного уравнивания в освещении, чуть ослабим импульсный свет и доведем диафрагму до 8 (такой способ ослабления света, разумеется, возможен лишь в случае сочетания импульсной вспышки с естественным освещением; в работе с двумя лампами он непригоден, так как ослабление коснется силы света каждой из них и нужный эффект не будет достигнут). Нормальной выдержке для пейзажа за окном и частей объекта, освещенных солнцем, при этой диафрагме будет отвечать скорость затвора примерно $^1/_{200}$ сек.

Камеры со шторным затвором (допускающие съемку с импульсной лампой только при скорости $^1/_{25}$ сек.) мало пригодны для этой цели — света будут «завалены». Впрочем, пользуясь удлиненным шнуром синхронизатора, можно поднести лампу поближе. Если она находится в одном метре от объекта, то диафрагму нужно увеличить до 16. При таком значении диафрагмы и скорости затвора $^1/_{25}$ сек. общая выдержка будет примерно правильной. Следует только учесть, что быстро движущиеся фигуры, находящиеся на светлом фоне окна, могут при скорости $^1/_{25}$ сек. оказаться на негативе смазанными.

С успехом применяется сочетание импульсного и естественного света и на натурной съемке. Здесь уж безусловно не годится камера с шторным затвором, если движения объекта быстры.

Известно, что в пасмурную погоду изображение человека на фоне неба получается плохо, почти силуэтно. Предположим, что в серый день, когда пластичная светотень бесследно растворяется в плоском и недостаточном освещении, вам надо снять верхолаза на монтаже домны. Обычная съемка даст маловыразительный результат. Осветите рабочего вспышкой лампы, а еще лучше двумя синхронными лампами, предварительно, конечно, установив скорость затвора, нужную для нормального экспонирования всех деталей фона, и изобразительное качество снимка получится много выше.

Мне могут указать на противоречие между приведенным выше тезисом о значении подлинности освещения в изображении и рекомендуемым здесь методом вмешательства в освещение. На самом деле ощущение серого дня в снимке полностью сохранится. Этому, в частности, будет способствовать и характерное по свету изоб-



На нефтепромыслах. Камера «Роллейфлекс»; пленка 350 ед. ГОСТа; диафрагма 11; $^1/_{200}$ сек. Свет импульсной лампы помог проработке первого плана, в частности отделил детали от серого фона неба. Вместе с тем ощущение пасмурного дня осталось.

На току. Камера «Зоркий-3С»; пленка 250 ед. ГОСТа; диафрагма 11; $^{1}/_{500}$ сек. **Здесь не помешала бы подсветка импульсной лампой.**



ражение неба и других деталей второго и третьего планов. Импульсный свет внесет только бо́льшую ясность, четкость и тональную весомость в фотографический рассказ о работе верхолаза. И, кроме того, сохранение подлинности освещения вовсе не предполагает рабское его копирование. Мастер не только вправе, но и должен уметь усиливать или ослаблять отдельные части тональной композиции. Иллюзия подлинности от этого только возрастет, а это верный признак творческого, художественного мышления автора. Это, разумеется, не относится к тем случаям, когда автор, движимый плохим вкусом, вносит в освещение поправки, искажающие характер освещения. Нередко приходится видеть снимки, в которых лицо человека, обращенное к окну или настольной лампе, освещено слабее, чем его спина или затылок, оказавшиеся под световым «ударом» не к месту поставленной импульсной лампы.

Мне пришлось недавно снимать группу школьников на набережной Москвы-реки. Солнце ярко светило им в спины, отбрасывая перед ними длинные четкие тени. Все выглядело красивым и нарядным. Только лица ребят и девушек были плохо освещены. Остановить их, повернуть к солнцу, скомандовать: «Идите, улыбайтесь!»...— даже и думать об этом не хотелось. Свет импульсной лампы устранил глубокую тень на лицах, сохранив при этом общий характер освещения.

Примеров разнообразного применения света импульсной лампы можно привести много.

Внимательное изучение на практике всех видов съемки при помощи импульсной лампы подскажет любознательным фотографам новые пути использования этого прибора.



На набережной. Камера «Роллейфлекс»; пленка 350 ед. ГОСТа; диафрагма 11; $^{1}/_{500}$ сек. **Подсветка импульсной лампой, сохранив эффектное освещение, помогла избежать силуэтного изображения группы людей.**

О ЗАБЫТОМ МОНОКЛЕ

Б. ЧУПРЫНИН
Фото автора

Передо мной стопа журналов, в них сотни фотографий на самые различные темы. Все снимки похожи друг на друга назойливой деталированностью, словно целью фотографов было не обобщение интересного сюжета, а составление подробного протокола увиденного. На них одинаково резки и соринки на мостовой, и каждый листок на дереве, и каждый волос на голове.

Конечно, рисунок первоклассного анастигмата незаменим в документальной фотографии и полиграфии, однако в художественном снимке, где необходимо передать настроение, лиричность, его жесткий рисунок мало подходит.

Некоторые фотографы, чтобы ослабить протокольность рисунка анастигмата, надевают на объектив различные диффузионы, или сетки. Это позволяет в какой-то степени приглушить мелкие детали изображения, выявив тем самым основной сюжет.

В то же время любая насадка на объектив создает повышенное светорассеяние и этим значительно снижает интервал яркости изображения объекта на пленке. Фотографии в результате получаются серые, и интерес ко всяким смягчающим приспособлениям у фотолюбителей быстро пропадает. Им остается только любоваться неповторимыми пейзажами больших мастеров фотографии, выполненных в манере мягкого рисунка и поражающих своей простотой и искренностью.

Вспомним отдельные работы Ю. Еремина. Как тонко в них передан воздух, слепящий утренний блеск воды в лучах начинающегося дня.

Я не могу сказать, каким именно мягкорисующим объективом производилась съемка, но несомненно, что в этих фотографиях в наибольшей мере проявился «эффект монокля». Особенностью монокля является способность подчеркивать главное и «убирать» второстепенное. Благодаря некоторой нерезкости фотография получает более своеобразный вид. Последующая ретушь требуется только для уничтожения технических дефектов. Все снимки, сделанные моноклем, поражают своей чистотой и «блеском».

Работу хорошо коррегированного анастигмата характеризует ясно видимый переход от резкости к нерезкости, который сглаживается только при большом диафрагмировании. Нерезкие места состоят из неприятных пятен различного тона, резкие места имеют излишнюю детальность.

Мягкорисующий объектив имеет значительные остаточные сферическую и хроматическую аберрации. Этим и объясняется особенность его рисунка. На снимках, выполненных с помощью мягкорисующей оптики, контуры предметов слегка размыты, блики окружены легкими ореолами, которые смягчают жесткость изображения даже при очень контрастном освещении.

Основной задачей при расчете мягкорисующего объектива является получение гармонического сочетания сферической и хроматической аберраций при устранении других недостатков простой линзы.

Хорошие пластические свойства дает объектив «Soft-focus» Дальмейера.

Можно получить высококачественный пластичный рисунок с помощью родоначальника всех мягкорисующих объективов — монокля. Для получения наилучшего качества изображения, даваемого моноклем, можно руководствоваться следующими данными.

Угол изображения монокля по ширине кадра должен быть не более 35°. При этом действие дисторсии, комы и астигматизма

Из статей, присланных на конкурс



В. ЧУПРЫНИН (Киев)

Улица

Камера «Экзакта» 6×6; монокль 1 : 5,6/100 мм; диафрагма 5,6; без светофильтра; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 20 час.; 1/50 сек.



В. ЧУПРЫНИН (Киев)

Оксана

Камера «Экзакта» 6 × 6; монокль 1 : 5,6/100 мм; диафрагма 5,6; без светофильтра; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 18 час.; $^{1}/_{100}$ сек.

практически не ощущается. Наиболее равномерную резкость по полю дает конструкция объектива с выпукло-вогнутой линзой, обращенной выпуклой стороной к пленке с диафрагмой у вогнутой стороны.

Монокль, как и все мягкорисующие объективы, очень чувствителен к диафрагмированию. Наиболее подходящей диафрагмой, дающей хорошую резкость с полным сохранением пластичности, является 5,6. Уже при диафрагме 8 изображение становится сухим и резким. Поэтому величину экспозиции при съемке лучше всего изменять продолжительностью выдержки при постоянной диафрагме.

В таблице даны величины диаметра диафрагмы 5,6, фокусные расстояния и оптическая сила линз для разных форматов кадра при угле изображения, близком к 35° по ширине кадра.

Формат кадра (в см)	2,4×3,6	4,5×6	6×9	9×12	13×18
Фокусное расстояние (в см)	5	10	15	20	30
Оптическая сила + Д	17	10	7	5	3,5
Диаметр диафрагмы 5,6 (в см)	1,1	1,8	2,7	3,6	5,4

Для получения особого эффекта размытости бликов можно применять не круглые, а фигурные диафрагмы (см. рисунок). Очень интересны эти диафрагмы при ночных съемках.

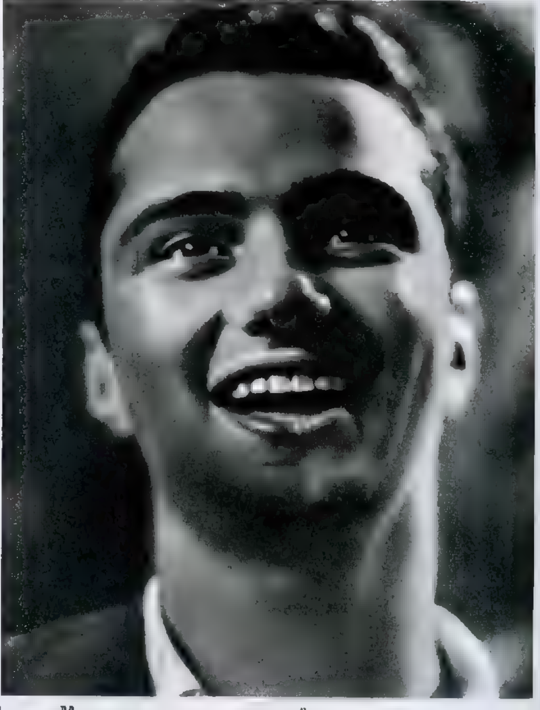




Фигурные диафрагмы

При съемке моноклем желательно постоянно применять легкий желтый светофильтр, например ЖС-12. При этом хроматическая аберрация уменьшается до безвредной величины и монокль становится близким к лучшим сложным мягкорисующим объективам.

Благодаря двум поверхностям раздела с воздухом монокль очень удобен для съемок против света, в которых он дает наилучший эффект.



Мы должны ненавидеть войну

Более сорока дней летом этого года гостила в Советском Союзе делегация американской молодежи. На фотографии — один из членов делегации студент Мартин Сигел.

Выступая на пресс-конференции в Комитете молодежных организаций, он сказал:

— У нас много противоречий и разногласий. Но мы ездим друг к другу не для того, чтобы углублять пропасть между нами, а, наоборот, чтобы находить то общее, которое может служить делу взаимопонимания и мира. Мы больше всего должны ненавидеть войну, потому что если она случится, то мы, молодежь, должны будем идти с оружием друг на друга.

Условия съемки: камера «Зенит-С»; «Гелиос-40», 1 : 1,5/85 мм; диафрагма 1,5; пленка А-2; снимок сделан в 12 часов ночи при свете уличных фонарей без дополнительной подсветки; 1/25 сек.

Б. Азаров

Каждому дворцу культуры и клубу — фотокружок



СТРОИТЕЛИ ОВЛАДЕВАЮТ ФОТОГРАФИЕЙ

Три года работает фотокружок при Доме культуры «Новатор». Хорошо оборудованная лаборатория и достаточное количество аппаратуры создали благоприятные условия для серьезной творческой работы. Учебные занятия по фотосъемке проводятся в просторных залах и фойе Дома культуры. Ленинские горы, находящиеся поблизости от Дома культуры, также являются удобным местом для натурной съемки. Но лучшие практические навыки по фотосъемке кружковцы приобретают на стройках наших трестов «Мосстрой» № 2 и «Мосстрой» № 4.

За время существования кружка фотографию освоило 300 человек, в большинстве случаев строители нашего района.

Формы участия кружковцев в общественной жизни весьма разнообразны. Так, фотолюбители И. Фоминок, Г. Стрельцова, А. Корчагин, И. Мартынов и другие при помощи фотографий помогают вскрывать производственный брак. Их снимки своевременно сигнализируют о нарушении техники безопасности, бесхозяйственном отношении к материалам, захламленности рабочих мест и т. д. Не остаются «без внимания» фотоаппарата лодыри и прогульщики. Эти фотографии широко используются для сатирических окон «На крюк», которые регулярно появляются в фойе нашего Дома культуры, красных уголках, общежитиях и неизменно пользуются большим успехом у строителей.

Снимки фотолюбителей систематически помещает и наша многотиражная газета «Знамя строителя».

К нам часто приезжают делегаты из стран народной демократии, они интересуются работой Дома культуры, перенимают наш опыт.

Тут очень пригодились фотоальбомы, в которых кружковцы отображают разностороннюю деятельность Дома культуры.

Коллектив фотолюбителей принял активное участие в подготовке выставки, посвященной 40-летию ВЛКСМ и 41-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Опыт работы нашего фотокружка свидетельствует о большой тяге строителей к фотоискусству. Их еще далеким от совершенства фотографическим творчеством интересуются широкие массы трудящихся. Фотографией увлекаются миллионы советских людей. Поэтому мы горячо поддерживаем призыв фотолюбителей Электростали организовать фотокружки при каждом клубе и доме культуры.

Г. ДИНЕРШТЕЙН,
председатель правления
Дома культуры «Новатор»,
М. БЕРШАДЕР,
руководитель фотокружка



М. МУРАЗОВ (Москва)

На память о Москве
Камера «Роллейфлекс»; «Тессар» 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 11;
пленка Агфаколор; июль, 15 час.; $^{1}/_{30}$ сек.
Из снимков, присланных на конкурс



ПЛАВУЧИЙ ФОТОКРУЖОК

В. МОИСЕЕВ

На теплоходе «Максим Горький» многое связано с именем великого писателя. Корабль был построен четверть века назад на верфях Красного Сормова. Создатели теплохода — конструкторы и рабочие — решили назвать его именем своего знаменитого земляка.



Мотористы В. Мельников и А. Федотов на съемках для стенной газеты

Фото А. Лейбельмана

А летом 1935 года теплоход посетил сам А. М. Горький. На борту судна он совершил путешествие по Волге и Каме. Много времени Алексей Максимович проводил на палубе, беседовал с членами экипажа. Жизнь речников он знал хорошо. Ведь А. М. Горький был потомственным волгарем.

— Когда Алексей Максимович покидал наше судно,— рассказывает молодым речникам первый штурман Ф. Сороков,— мы попросили его сфотографироваться вместе с нами. Он сразу же согласился... Как самое дорогое, я храню этот снимок.

И, может быть, в тот момент, когда члены экипажа рассматривали этот редкий снимок, родилась у них мысль фиксировать на пленку все важные события, происходящие на судне.

Правда, и раньше, как полагается по уставу, день за днем, час за часом велась в вахтенном журнале летопись корабля. Но то были лишь сухие, короткие строки. Другое дело фотолетопись. Тем более что осуществить это было нетрудно. Более десяти членов экипажа имеют фотоаппараты, увлекаются фотографией. Надо было лишь организовать их в кружок. Это дело поручили мотористу Вячеславу Мельникову. Он горячо взялся за организацию кружка. Со школьной скамьи Вячеслав полюбил фотографию и никогда не расстается с аппаратом. Молодой речник читает специальную литературу, следит за новинками.

Увлекается фотографией и кочегар Сурин. Все свободное от вахты время он проводит на палубе с аппаратом. Он оборудовал на судне фотолабораторию. И естественно, что Мельников в первую очередь внес в список членов фотокружка фамилию Сурина. Охотно согласились быть членами фотокружка и матросы Давыдов, Кудрявцев, рулевой Сергеев, моторист Лерецкий и другие.

Никого не смущало то обстоятельство, что почти у всех были разные камеры от «Любителя» до «Зоркого». Молодые речники стали изучать аппараты различных типов. В кубриках на тумбочках рядом с художественной литературой появилась книга «Спутник фотолюбителя». Первое время снимали в основном реч-



За выпуском очередного номера

Фото А. Лейбельмана

В. ТЮККЕЛЬ (Москва)
Осень в Подмосковье
Камера «Москва-4»; «Индустар-23», 1 : 4,5/110 мм; диафрагма 8; пленка 1100 по Х и Д; 11 час.; 1/100 сек.

ные пейзажи, делали групповые снимки. Сначала не все шло гладко. Фотографии получались серые, малоинтересные. Чувствовалось еще отсутствие технической грамотности. Но фотолюбители-речники не падали духом.

— А знаете, ребята,— предложил однажды Мельников,— давайте коллективно обсуждать наши снимки.

Наладились своеобразные консультации, на суд товарищей фотолюбители приносили все более и более удачные снимки. Одобрительные отзывы остальных членов экипажа воодушевляли членов кружка.

Вскоре на теплоходе был объявлен конкурс на лучший снимок. Фотографии, отобранные членами жюри, были помещены в специальном номере стенгазеты. Это положило начало выпуску судовых фотогазет. Речники с нетерпением ждали каждый номер, рассказывающий о жизни экипажа.

Как-то к фотолюбителям обратился капитан теплохода Сергей Степанович Турутин:

— А почему бы вам не взять шефство над оформлением судовой Доски почета?

Фотолюбители охотно приняли это предложение. Теперь все портреты для Доски почета выполняются членами фотокружка. Участники его не упускают также случая запечатлеть на пленку почетных пассажиров и знатных гостей теплохода. На борту корабля были сфотографированы Хо Ши Мин, жена А. М. Горького — Е. П. Пешкова с внучками.

Особенно много заботы было у фотолюбителей в дни VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Тогда сотни участников праздника юности совершали на теплоходе прогулки по каналу имени Москвы.

Вот исполняют на палубе свой национальный танец египетские девушки. На другом снимке — момент игры в футбол немецких юношей с членами экипажа теплохода. Эта фотография «международной» встречи пользуется особой популярностью у местных болельщиков.

— Тогда наша команда,— вспоминают они,— выиграла с крупным счетом — 5 : 1!

Но, пожалуй, самыми дорогими для речников являются фотографии, рассказывающие о дружеской встрече с моряками и докерами Китая, Франции, Польши и других стран.

В альбоме фотолетописи судна есть и более поздние снимки. Солисты французского балета сфотографировались с членами экипажа на борту теплохода «Максим Горький».

— Теперь на наш снимок смотрят в Париже,— с гордостью говорят фотолюбители.

До последнего времени в судовом кружке в основном занимались молодые речники. А недавно к фотолюбителям обратился механик теплохода А. Федотов. Ему давно уже перевалило за шестьдесят. За свой век он обучил немало молодых механиков.

— Раззадорили вы меня, ребята,— сказал он.— Собираюсь купить «ФЭД». Хочу тоже фотографировать.

СНИМКИ ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ



Лебедь. Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед. ГОСТа; август, 18 час.; $^1/_{100}$ сек.

Фото И. Ванеева (Москва)



Как вы фотографируете птиц? Этот вопрос мне стали особенно часто задавать после открытия Выставки фотоискусства СССР, на которой демонстрировалось несколько моих работ.

Я очень люблю природу. Часто бываю за городом, наблюдаю жизнь животных. Больше всего меня интересуют птицы. Я пробовал делать зарисовки пернатых, но это не всегда удавалось, так как они очень подвижны и неохотно «позируют». Тогда-то и пришла мне мысль прибегнуть к помощи фотоаппарата. Но запечатлеть птиц на фотопленке оказалось тоже нелегким делом. Как я потом узнал, самое трудное при фотографировании пернатых в естественной обстановке — это найти объект съемки. Знание же повадок и особенностей той птицы, которую собираешься снимать, во многом облегчает задачу.

Однажды в лесу мое внимание привлекла птица, сидевшая на самой верхушке ели. Она устроилась там как на сторожевой вышке и стрекотала, подергивая длинным хвостом. При моем приближении птица перелетела на соседнее дерево, продолжая громко кричать. Вероятно, она предупреждала кого-то об опасности. Мне захотелось узнать, почему она так волнуется. Я присел на пенек среди невысокого кустарника. Через некоторое время птица успокоилась, затем слетела вниз, в густые заросли молодых елочек. Оттуда сразу послышался писк. Вот, оказывается, почему волновалась птица. Она беспокоилась за свое потомство. Я рассмотрел ее поближе — это оказался сорокопут-жулан. Когда он улетел, должно быть, за кормом для своих прожорливых птенцов, я вышел из засады и отыскал гнездо. Оно было устроено на самых нижних ветках невысокой елки, и его очень удобно было фотографировать.

Каждый любитель птиц знает, что стоит только слегка дотронуться до ветки, на которой находится гнездо с птенцами, как они словно по команде поднимут головы с широко раскрытыми клювами. Колыхание ветки является для них сигналом того, что прилетела мать и принесла еду. Этот условный пищевой рефлекс проявляется у всех птенцов. Зная это, я легко сфотографировал всех птенцов сорокопута с открытыми клювами.

Часто птицы своим поведением выдают местонахождение гнезд. Как-то я бродил у небольшого болотца. Над моей головой с беспокойными криками летали две птицы, вероятно, самец и самка. Это были чибисы. Я решил, что где-то здесь, у болотца, есть гнездо с птенцами. Начал искать. Каждый раз, когда я подходил к тому месту, где росла высокая осока, чибисы волновались особенно сильно и налетали на меня

Из статей, присланных на конкурс



Птенцы сорокопута. Камера «Зенит»; «Индустар-50», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 4; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июнь, 12 час.; $^1/_{100}$ сек.

с резкими криками. Именно где-то здесь и должно быть гнездо. Я обшарил все вокруг, но ничего не нашел и уже собрался уходить, как вдруг у самой воды в небольшой ямке увидел двух пестрых птенчиков. Они сидели неподвижно, тесно прижавшись друг к другу. Покровительственная окраска их оперения была так похожа на серо-зеленый цвет травы, что я чуть не наступил на них. Чибисята не собирались убегать, как будто были уверены в том, что я их не замечу. В этом можно убедиться, взглянув на фото, которое я сделал, наклонившись над птенцами.

В другой раз прямо из-под моих ног вылетела небольшая серая птичка. Я внимательно осмотрел густую траву и нашел на земле гнездо пеночки. Сверху оно было прикрыто «крышей» из сухой травы и мха. Попадала в него птица сбоку. Находясь в гнезде, она видела только то, что происходило со стороны входа. Сфотографировать пеночку, сидящую на яйцах в таком гнезде, очень трудно.



Чибисята. Камера «Киев»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; изопанхром 90 ед. ГОСТа; июль, 13 час.; $^1/_{100}$ сек.

В то время у меня еще не было телеобъектива к малоформатной камере, и я вынужден был снимать птицу объективом с фокусным расстоянием 50 мм. А для этого надо было подобраться к гнезду вплотную и приучить птицу к своему присутствию. Начался интересный поединок между мной и этой маленькой осторожной пичужкой. Несколько дней подряд я приходил в лес к гнезду и прятался где-нибудь сбоку за кустом или стволом ближайшей сосны. При моем появлении пеночка каждый раз улетала. Но через некоторое время, убедившись, что ей не угрожает опасность, снова возвращалась в гнездо и продолжала насиживать яйца. Инстинкт насиживания брал у нее верх над страхом перед человеком. После того как птица влетала в гнездо, я осторожно на корточках передвигался чуть ближе. Через несколько дней я уже смог расположиться метрах в трех от гнезда. Но вот беда — впереди ни кустика, ни ствола, за которыми можно было бы спрятаться. Как быть? Пришлось замаскироваться зелеными ветками. Теперь, приходя к гнезду, я засовывал ветки себе за пояс, в сапоги и под кепку и садился почти у самого гнезда сбоку. Если бы меня в это время кто-нибудь увидел, то, наверное, принял за дикаря, сидящего в засаде. Для птицы же я был просто кустом. В своем уборе я мог сидеть возле самого гнезда на совершенно открытом месте. Мне был виден высовывающийся по временам из гнезда тоненький клюв пеночки. Она то и дело проверяла, нет ли поблизости опасности. От меня до птицы было рукой подать, и я мог



Пеночка в гнезде. Камера «Зенит»; «Индустар-50», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 4; изопанхром 90 ед. ГОСТа; июнь, 13 час.; $^1/_{25}$ сек.

сфотографировать торчавший из гнезда клюв. Но как сфотографировать саму пеночку? Для этого нужно было оказаться с нею «лицом к лицу», но подойти ближе мне не удавалось. Как только пеночка замечала меня, тотчас же улетала и подолгу не возвращалась.

Я уже готов был отказаться от своей затеи, но случай помог мне перехитрить эту осторожную птицу. Был солнечный день. По небу плыли небольшие белые облака. Я обратил внимание на то, что гнездо то ярко освещалось солнечными лучами, то набегающее облако накладывало на него тень. Птица не обращала никакого внимания на это чередование света и тени. И тут я подумал: а что если я появлюсь перед входом в гнездо в тот момент, когда туча закроет солнце? Может быть, птица примет меня за тень?

Как только облако закрыло солнце, я быстро встал напротив входа в гнездо, навел на резкость и спустил затвор. Птица, испугавшись щелчка, улетела. Но снимок был сделан. Я снова уселся на прежнее место. Пеночка долго не возвращалась, но вот она опять в гнезде, и я вновь одновременно с тенью от облака появлюсь перед ее глазами. Снова щелчок затвора, и снова птица вылетает из гнезда. Так повторялось несколько раз. И вот десять долгожданных кадров на пленке в моем аппарате! Стало темнеть, когда я, весь искусанный комарами, но довольный результатами своей работы, возвращался домой.

Вот еще один эпизод.

Был теплый летний день. Я долго бродил с фотоаппаратом по лесу, прежде чем мне удалось отыскать птенца сорокопута. Нашел я его по писку, которым он напоминал родителям, что проголодался и хочет есть. Но всякий раз, когда я наводил на него телеобъектив, птенец перелетал на другую ветку. Тогда я решил преследовать его до тех пор, пока он не устанет. Действительно, уставший птенец стал вести себя спокойнее, и мне удалось наконец удачно его сфотографировать.



Птенцы мухоловки. Камера «Зенит»; «Юпитер-11», 1 : 4/135 мм; диафрагма 11; изопанхром 90 ед. ГОСТа; август, 11 час.; 1/50 сек.



Сорокопут. Камера «Зенит»; «Юпитер-11», 1 : 4/135 мм; диафрагма 8; изопанхром 90 ед. ГОСТа; июль, 14 час.; 1/50 сек.

Как-то я нашел в дупле старой осины гнездо мухоловки-пеструшки. Оно находилось невысоко от земли, и, поднявшись на цыпочки, в него можно было заглянуть. Там было очень темно, и рассмотреть, что происходило внутри, не было никакой возможности. Но многоголосый писк, раздававшийся из дупла, когда в него залетала птица, говорил о том, что внутри были птенцы. Достать рукой птенца, чтобы сфотографировать его, мне не удалось, так как отверстие дупла было очень мало. Тогда я стал наведываться к гнезду ежедневно в надежде сфотографировать птенцов в тот момент, когда они сами вылетят из дупла. Спустя несколько дней, подойдя к этому месту, я увидел на ветке орешника, который рос возле старой осины, целую стайку птенцов мухоловки. Они сидели дружной семейкой и громко пищали. Не сходя с места, чтобы не спугнуть стайку, я сделал телеобъективом несколько снимков. Когда же я решил изменить точку съемки и немножко



Рябчик. Камера «Экзакта»; «Биотар», 1 : 2/58 мм, диафрагма 5,6; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 12 час.; $^1/_{50}$ сек.

отошел в сторону, птенцы меня заметили и разлетелись. Больше мне не пришлось увидеть эту дружную семейку.

Был и такой случай. Мне посчастливилось набрести на выводок рябчика — очень осторожной лесной птицы. При моем приближении самка отлетела недалеко в сторону, притворяясь раненой, чтобы отвлечь мое внимание от выводка (обычная птичья хитрость), а птенцы тем временем разбежались в разные стороны, прячась в траве. Я не обратил внимания на мать, а стал преследовать одного из маленьких хитрецов, которого и сфотографировал в тот момент, когда он запутался в густой траве.



«Туалет» сороки. Камера «Зенит», «Индустар-50», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 90 ед. ГОСТа; август, 8 час.; $^1/_{100}$ сек.

На лесной полянке я часто по утрам видел молодую сороку, которая, сидя на пеньке под утренними лучами солнца, «наводила туалет». Заметив меня, она всегда улетала в чащу, наполняя лес криком. Как ни старался я осторожно подойти к поляне и сфотографировать сороку, мне это не удавалось. Тогда я решил прийти к поляне пораньше утром, еще до того как прилетит сорока, и спрятаться где-нибудь поблизости. Так я и поступил. Ждать мне пришлось недолго. Как только лучи солнца осветили пенек, прилетела сорока и принялась расправлять перышки. Такой она и изображена на снимке.

Удалось мне сфотографировать и птенца сойки — этой крикливой, но красивой птицы. Она, подобно сороке, как только заметит опасность, начинает неистово стрекотать, наполняя лес тревожным шумом. Если вас заметит сорока или сойка, вам нечего делать в лесу ни с ружьем, ни с фотоаппаратом. Все обитатели леса очень хорошо знают, что крик этих птиц является сигналом тревоги. Не будь у меня с собой телеобъектива, я бы не смог сделать фотографию осторожной птицы. Снимок сойки наряду с работами «Птенец» и «Сорока» экспонировался на Выставке фотоискусства СССР 1958 года.



Сойка. Камера «Экзакта»; «Триотар», 1 : 4/135 мм; диафрагма 8; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 12 час.; $^1/_{100}$ сек.

В лесу или в поле всегда можно найти интересный живой объект для съемки. Для этого требуется лишь немного наблюдательности, находчивости и изобретательности. Что касается осторожности и терпения, то эти качества не вредно иметь в большом избытке.

Живой объект трудно поймать на фотографический прицел, но когда это сделано, нужно действовать по-снайперски, так, чтобы животное или птица не успела ускользнуть из поля зрения фотоаппарата, не оставив своего изображения на фотопленке.



ФОТОГРАФИРОВАНИЕ С ЭКРАНА

Г. ФРЕНКЕЛЬ,
А. СТАЛЬНОВ

Нигде в литературе я не мог найти ответа на вопрос, как делать снимки с киноэкрана. Дорогая редакция! Обращаюсь к вам с просьбой рассказать, каким аппаратом, на каком материале, с какой выдержкой можно фотографировать с экрана.

Ю. Потапов (Брянск)

Фотографирование кинофильма с экрана представляет собой один из видов репродуцирования с плохого оригинала. Основное своеобразие этого вида съемки заключается в большой подвижности репродуцируемого объекта. Усложняет работу и то обстоятельство, что фотографируемые кадры оказываются весьма различно освещенными, а временем на приспособление фотоаппарата к изменяющимся условиям освещения фотограф не располагает.

Киноэкран является плохим оригиналом по следующим причинам:

1) кинокадры очень контрастны вследствие главным образом контратипирования[1] и характера освещения, применяемого при киносъемках;

2) изображение на экране имеет довольно крупное зерно;

3) на киноленте часто имеются царапины.

При выборе выдержки прежде всего надо исходить из времени, в течение которого кинокадр неподвижно и открыто стоит на экране. Передвижение изображения на экране происходит следующим образом: в одну секунду проходит 24 кадра; кадровое окно перекрывается обтюратором кинопроектора в момент передвижения кадра и еще раз, в целях улучшения зрительного восприятия,— во время стояния кадра. Таким образом, период, в течение которого кадр неподвижно стоит на экране, равняется примерно $^{1}/_{100}$ сек. Казалось бы, нет смысла снимать с выдержкой больше $^{1}/_{100}$ сек. Это было бы верно в том случае, если бы фотограф мог начать экспозицию точно с того момента, когда на экране установится намеченный к съемке кадр. Но это невозможно. Поэтому нужно считать, что во время экспонирования кадр или уйдет или придет, то есть указанная выше величина еще больше сократится.

Как же быть? Опыт показал, что нельзя безошибочно попасть только на один кадр и что во время экспонирования перед объективом фотоаппарата может пройти несколько кадров. При этом шевеление кадра вследствие его передвижения не будет заметно, ибо именно в этот момент обтюратор кинопроектора скроет изображение. Будет заметно другое шевеление, зависящее от перемещения объектов на кадре. Поэтому при фотографировании с экрана нельзя снимать быстродвижущиеся объекты, танцы и т. д. Лучше всего получаются такие сюжеты, в которых перемещение объектов на трех-четырех ближайших кадрах очень мало или отсутствует совсем. К последним относятся пейзажи или портреты крупным планом.

Иногда легкое шевеление кадра при крупном плане создает приятную размытость без привычных деталей при сохранении достаточной резкости (фото 1).

На тысячи сделанных нами снимков смазанность вследствие шевеления объектов кадра наблюдалась лишь в единичных случаях. Это случалось главным образом при съемке надписей (титров), когда во время экспонирования происходила полная смена содержания кадра (фото 2). Отказаться от съемки титров невозможно, ибо,

[1] Контратипированием называется способ размножения кинофильмов путем повторной перепечатки с позитива на негатив. При контратипировании увеличивается контрастность изображения.



Фото 1

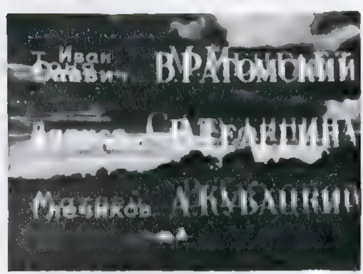


Фото 2

снимая какой-либо кинофильм, интересно знать фамилии как его создателей (сценариста, оператора и т. д.), так и в особенности его исполнителей.

Снимать с экрана следует с выдержкой $^{1}/_{10}$—$^{1}/_{25}$ сек. в зависимости от величины зала (в большом зале выдержка увеличивается) и от чувствительности пленки. Поэтому к вопросу о выборе выдержки мы еще вернемся.

Выбор точки съемки определяется прежде всего степенью освещенности экрана. В обычных кинозалах лучше всего снимать с 4, 5 или 6-го ряда со средних мест. При съемке сбоку изображения искажаются. Многое зависит и от состояния экрана, поэтому надо снимать в кинотеатрах с хорошим, незагрязненным экраном. Фотографировать в очень больших демонстрационных залах нецелесообразно по двум причинам: во-первых, бóльшая освещенность экрана, естественно, получается в не очень длинном зале; во-вторых, в больших кинозалах экран расположен очень высоко по отношению к передним рядам кресел, что может привести к перспективным искажениям, которые будут выражены еще резче, если оператор при съемке допустил соответствующие искажения (например, «схождение стен»). Небольшие перспективные искажения можно исправить при печати позитива.

Из-за неравномерного освещения экрана и кадров фотографировать следует светосильными объективами при полностью открытой диафрагме. Объективы со светосилой ниже 1 : 2 непригодны для фотографирования в кино. Мы снимаем обычно «Юпитером-3» или «Зоннаром» 1 : 1,5, но вполне возможна съемка и «Юпитером-8». «Юпитером-9» благодаря совмещению в нем качеств телеобъектива и большой светосилы очень хорошо снимать в театрах, но при съемках в кино пользоваться им нецелесообразно, ибо с 5-го ряда этот объектив дает изображение экрана, не вмещающееся в кадровое окно.

Диафрагмирование имеет своей задачей создание глубины резкости. А при съемке в кино глубина резкости совершенно не нужна, ибо весь объект находится в одной плоскости и глубина перспективы уже передана в кадре; мы пользуемся, таким образом, результатами диафрагмирования, которое осуществлял кинооператор при съемке кинофильма. Поэтому объектив диафрагмировать не следует.

Наводку на фокус лучше всего производить один раз по титрам картины. Наводка при этом получается очень точная, ибо титры чаще всего даются светлыми буквами по темному фону и очень отчетливы. В картинах с движущимся титром наводить на фокус очень трудно. Рекомендуется фокусировать по титрам киножурнала, обычно предшествующего фильму, в нем не бывает «бегущих» надписей. Нужно тщательно следить за тем, чтобы при передвижении пленки не сбить фокус. Это особенно легко случается при использовании «Киева», у которого фокусирующее кольцо легко перемещается. Если фокус сбит, надо постараться поправить его по рамке экрана. Делают это так. Ловят в светлое пятно дальномера границу между черной рамкой экрана и каким-либо светлым кадром; причем надо раздвигать не белое в черное, а черное в белое, ибо тогда блик от призмы дальномера не будет заметен (см. рисунок) и фокусировка получается достаточно точной. Не надо пытаться наводить на фокус по предметам, содержащимся в кадре, ибо кадры быстро меняются. Может случиться, что интересный кадр окажется несфокусированным. Если фильм имеет



субтитры, то по ним можно подстраиваться на ходу (фото 3). Вообще фокусировку надо проверять 4—5 раз по ходу демонстрации картины по способу, указанному на рисунке.

При фотографировании в кино неудобно пользоваться основным видоискателем аппарата, даже если этот видоискатель соответствует фокусному расстоянию объектива. Это неудобство создается малой «светосилой» основных видоискателей; поэтому через такой видоискатель нельзя получить правильного представления об освещении и можно сфотографировать слишком темный кадр, то есть получить сильную недодержку. В случае совмещения видоискателя с дальномером возможность такой ошибки еще более увеличивается. Поэтому лучше снимать, пользуясь универсальным видоискателем, хотя фокусные расстояния рекомендуемых нами объективов этого и не требуют. Но большая «светосила» универсальных видоискателей дает правильное представление об освещенности кадра, а хорошо очерченная рамка и уточняющий направление крест делают такие видоискатели незаменимыми для фотографирования в кино.

Пленка, применяемая при фотографировании с экрана, должна быть достаточно высокой чувствительности. При съемке с выдержкой $^1/_{10}$ сек. можно пользоваться негативной пленкой чувствительностью 250 ед. ГОСТа. Однако при этом следует помнить, что изображение на ней будет иметь крупное зерно, а выдержка меньше $^1/_{10}$ сек. даст недодержку. Эту пленку можно заменить флюорографической пленкой, используемой в медицине для рентгенографии (флюорографии) и электрокардиографии. Основным достоинством флюорографической пленки является очень высокая чувствительность ($S_{0,85}$ 900—1000). Ее марка РФ-3.

На флюорографическую пленку можно снимать с выдержкой $^1/_{25}$ сек., не боясь недодержки. Но и в этом случае надо выбирать хорошо освещенные кадры.

Конечно, опытный фотограф, умеющий снимать с выдержкой $^1/_{10}$ сек. без штатива, может обойтись и пленкой меньшей чувствительности. Малоквалифицированным товарищам при фотографировании с экрана рекомендуется пользоваться только флюорографической пленкой и работать с выдержкой $^1/_{25}$ сек.



Фото 3

Флюорографическая пленка очень контрастна и в силу своей большой чувствительности имеет довольно крупное зерно. Но на ней все же удается получить удовлетворительные негативы. Однако с них нельзя делать увеличения более 9 × 12 см. При больших увеличениях уже требуется позитивная ретушь, чтобы скрыть зернистость.

Флюорографическая пленка не дефицитна, она продается в магазинах медицинской аппаратуры и аптекарских товаров.

Нужно иметь в виду, что при съемках с 5-го ряда (в большинстве кинозалов) кинокадр получается несколько меньшим, чем фотокадр, потому что приходится отклоняться в сторону, так как сидящие впереди зрители часто имеют высокий рост, а экран расположен низко (пол зала в передних рядах не имеет покатости). Кроме того, надо иметь небольшой запас свободной площади на пленке, чтобы кинокадр не ушел за пределы кадрового окна фотоаппарата.

Правильно выполненные снимки обычно не требуют никакой ретуши кроме заделок мелких светлых точек или слишком крупных зерен.

Коротко о снимках

Ниже дается перечень снимков, разбираемых на этой странице, и условия съемки к ним:

1. В Москву на выставку. Фото домохозяйки П. Трофименко (с. Первомайское, Ростовской обл.). Камера «Фотокор-1»; объектив «Ортагоз», 1 : 4,5/135 мм; диафрагма 16; изопанхром 90 ед. ГОСТа; $^1/_{50}$ сек.

2. Осень в парке. Фото В. и Л. Горковенко (Харьков). Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; панхром 22 ед. ГОСТа; октябрь, 12 час.; $^1/_{50}$ сек.

3. Скалолаз. Фото студента А. Кузнецова (Челябинск). Камера «Зоркий-3»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; изопанхром 130 ед. ГОСТа; май, 10 час.; $^1/_{100}$ сек.

4. Сережа заболел. Фото инженера В. Архипова (ст. Тучково, Московская обл.). Камера «Зоркий»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 2,8; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июнь, 18 час.; $^1/_{25}$ сек.

5. Жонглеры. Фото А. Грузинкина (Ухта, Коми АССР). Камера «Зоркий»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; панхром 250 ед. ГОСТа; $^1/_{20}$ сек.



1. Снимок хорош в техническом отношении и интересен по содержанию. Его достоинства снижает неоправданная низкая точка съемки, пустой передний план, обрезанная дорога с головными машинами.



2. Неудачная композиция. Снимок легко делится на два самостоятельных. В целом фотография не воспринимается, внимание зрителя рассеивается, нет композиционного центра.



3. Обрезанная фигура спортсмена (внизу справа), которому инструктор дает указания, обеднила содержание кадра. Название «Скалолаз» не раскрывает темы снимка, это учебное занятие — на спортсмене нет предохранительной веревки.



4. Мягкая градация негатива, правильный подбор при печати фотобумаги — все это позволило получить отпечаток с хорошей проработкой в светах и тенях. Выразительный взгляд и естественная поза больного ребенка делают снимок правдивым.

5. Сложный вид съемки. Автор сумел запечатлеть живой момент выступления жонглеров. Кольца в воздухе по мере взлета теряют скорость, что убедительно передается различной степенью «смазанности». Самое верхнее кольцо в момент съемки находилось в мертвой точке и вышло отчетливо резким.



6. Неоправданное диафрагмирование привело к увеличению выдержки до одной секунды и рабочие вынуждены позировать. Увеличив диафрагму, использовав лампу станка для подсветки, можно было бы снимать с выдержкой $^1/_{25}$ сек. В результате снимок получился бы более живым, выразительным. Назойливо лезет в глаза ламподержатель, он «разрезает» фигуру рабочего.

7. Сосредоточенный взгляд, легкое движение губ, естественный жест руки придают снимку живость и непосредственность. Удачно использован свет от окна. Небольшая подсветка отражательным экраном со стороны плеча смягчила бы теневые провалы на шее и волосах.



6. Обучение молодого. Фото В. Янова (Новосибирск). Камера «Москва-5»; «Индустар-24», 1 : 3,5/105 мм; диафрагма 8; изопанхром 90 ед. ГОСТа; освещение дневное (солнечный день, до окна 3,5 м) и верхнее электрическое (лампа 200 вт); 1 сек.

7. Портрет. Фото М. Калино (Электросталь). Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 3,5; изопанхром 90 ед. ГОСТа; 2 м от окна; $^1/_{20}$ сек.

8. Пирамида. Фото В. Даниловича (Москва). Камера «ФЭД-2»; «Индустар-26М», 1 : 2,8/50 мм; диафрагма 8; пленка 180 ед. ГОСТа; июль, 10 час.; $^1/_{500}$ сек.

9. Днестровские плавни. Фото А. Тарана (Одесса). Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 8; изопанхром 45 ед. ГОСТа; март, 15 час.; $^1/_{20}$ сек.



8. Трудная съемка сложного вида спорта. Соотношение парашютистов с наземными постройками и лесом подчеркивает высоту падения «пирамиды». Четкие контуры фигур лишают снимок динамики: кажется, что парашютисты повисли в воздухе.



9. Красивый рисунок переплетения стволов и ветвей деревьев. Точку съемки, возможно, следовало бы перенести несколько правее, открылся бы горизонт и перспектива.



ОДНОСТУПЕННЫЙ ПРОЦЕСС «МОМЕНТ»

Е. КОГАН,
К. ЯНКОВСКИЙ

Наша промышленность в последние годы порадовала любителей фотографии значительными успехами как в выпуске новой фотографической аппаратуры и модернизации ранее выпускавшейся, так и в выпуске высококачественных цветных и черно-белых фотографических материалов.

Новым в фотографической практике является получение готового снимка непосредственно в аппарате через несколько минут после съемки. Такой способ получения снимков осуществляется в фотографическом аппарате «Момент» с помощью специальных фотокомплектов.

Одноступенный фотографический процесс

В основе принципа получения фотоснимков непосредственно в фотокамере лежит одноступенный диффузионный фотографический процесс. В одноступенном процессе в отличие от обычного двухступенного негативная и позитивная обработки фотоматериалов совмещаются и негативный и позитивный процессы протекают одновременно.

На рис. 1 показана схема получения позитивного изображения при одноступенном фотографическом процессе. Участки негатива а, подвергшиеся воздействию света при экспонировании, проявляются при помощи проявляющей пасты, и галоидное серебро на этих участках восстанавливается до металлического. На участках б, где свет не подействовал или подействовал в меньшей степени, галоидное серебро, соответственно полностью или частично, растворяется фиксирующим веществом, находящимся в проявляющей пасте 2. Растворенное галоидное серебро (на рис. 1 показано стрелками) диффундирует из негативного материала 1 через слой проявляющей пасты 2 в приемный слой позитива 3 и там восстанавливается до металлического серебра б'.



Рис. 1. Схема одноступенного фотографического процесса: 1 — негативный фотослой (а — экспонированные участки негатива, б — неэкспонированные участки негатива), 2 — проявляющая паста, 3 — приемный слой позитива (а' — непроявленные участки позитива, б' — проявленные участки позитива)

Процесс получения снимка непосредственно в фотокамере аналогичен процессу получения позитивного изображения методом обращения, с той лишь разницей, что позитивное изображение в обычном процессе обращения получается на том же негативном материале, в то время как в данном процессе серебро, не участвующее в построении негативного изображения, переходит в приемный слой позитивной бумаги, где и происходит его восстановление (то есть образование позитивного изображения).

Всю химическую обработку, протекающую при одноступенном фотографическом процессе, можно разделить на следующие стадии:

1) проявление негатива в присутствии растворителя галоидного серебра (тиосульфата натрия);

2) растворение неэкспонированного галоидного серебра негативного фотослоя;

3) диффузия растворенного серебра (в виде тиосульфатного комплекса) из негативного слоя через слой проявляющей пасты в приемный слой позитива;

4) восстановление серебра тиосульфатного комплекса на активных центрах приемного слоя позитива.

Устройство фотокомплекта «Момент»

Фотографический комплект «Момент» состоит из двух лент: негативной и позитивной. Негативная часть фотокомплекта — это обычный негативный материал (панхроматический) на бумажной подложке, намотанный на катушку и защищенный ракордом.

Позитивная лента (несветочувствительная) представляет собой лакированную фотоподложку. Приемный слой позитивной ленты имеет активатор, частицы которого являются центрами

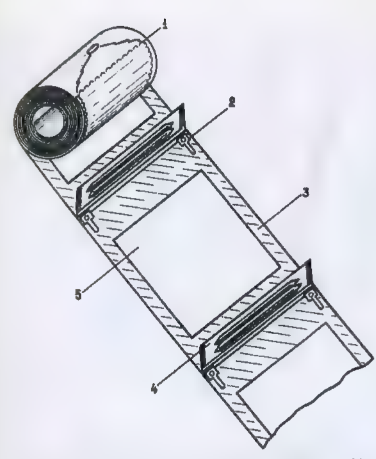


Рис. 2. Позитивная лента фотокомплекта «Момент»: 1 — кадровая надсечка, 2 — фиксаторная стрелка, 3 — прокладочная бумага, 4 — капсула с проявляюще-фиксирующей пастой, 5 — кадровое окно позитива

физического проявления. На позитивной ленте (рис. 2) надсекаются восемь кадров 1, благодаря чему снимок легко извлекается из аппарата и имеет фигурно обрезанные края. После надсечки на ленту наклеивается прокладочная бумага 3 с восемью кадровыми окнами 5, ограничивающими изображение на снимке. Прокладочная бумага предназначена также для скрепления и монтирования всех частей позитивной части комплекта. Толщина ее ограничивает толщину слоя проявляющей пасты. Каждый кадр на позитивной ленте имеет капсулу 4 с проявляюще-фиксирующей пастой. Капсула изготавливается из фольги, покрытой защитными лаками, заполняется пастой и герметически закрывается, так как проявитель, содержащийся в ней, является очень активным и на воздухе быстро окисляется. Перед капсулой по ходу позитивной ленты в аппарате на последней имеются фиксаторные стрелки 2, которые служат для укрепления фиксаторных отверстий, а также для раздвигания валиков аппарата, чтобы избыток пасты не попал на следующий кадр.

В готовом виде фотокомплект (рассчитанный на восемь снимков форматом 8,2×10,5 см) представляет собой компактный пакет из двух свернутых в рулончики лент, соединенных между собой защитным ракордом негатива.

Фотокомплекты следует оберегать от нажимов и ударов, так как при этом могут раскрыться капсулы с проявляющей пастой, что приводит к частичной или полной порче комплекта.

Камера заряжается фотокомплектом на свету. К фотокомплекту приложен тампон со стабилизирующим раствором, которым фотоснимок протирается для удаления продуктов окисления проявителя. Это необходимо для хорошей сохранности снимка.

Принцип работы фотоаппарата «Момент»

Основное отличие фотоаппарата «Момент» от обычных фотокамер заключается в том, что он имеет две задние крышки, между которыми образуется контактная камера, где происходит проявление снимков. На крышках находится по валику. Валики служат для раздавливания капсул, равномерного распределения пасты между негативной и позитивной лентами и для контактирования последних. Кроме того, в камере имеется фиксаторное устройство для фиксации кадров во время протягивания лент.

На рис. 3 показана схема прохождения лент в фотоаппарате «Момент». Негативная лента 4, помещаемая в нижней части камеры, проходит фокальную плоскость и огибает валик внутренней крышки 3 на 180°. Позитивная лента 1 находится в верхней части камеры и попадает сразу между валиками. После экспонирования, при протягивании лент на один кадр за выступающий конец комплекта 6, капсула под давлением валиков раскрывается и проявляющая паста распределяется равномерным слоем между негативной и позитивной лентами. Кадры, пройдя через давящие валики, попадают в контактную камеру, где и происходит проявление.

Особенности фотопроцесса «Момент»

Процесс съемки фотоаппаратом «Момент» ничем не отличается от съемки обычными фотоаппаратами. Преимуществом данного процесса

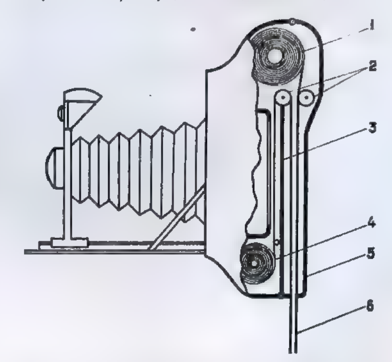


Рис. 3. Схема прохождения лент в камере «Момент»: 1 — позитивная лента, 2 — давящие валики, 3 — внутренняя крышка камеры, 4 — негативная лента, 5 — основная крышка камеры, 6 — выступающий конец фотокомплекта

является то, что для получения готового снимка не требуется затрачивать время на обработку фотографических материалов в темной лаборатории, не нужно никаких растворов. Готовый снимок получается непосредственно в фотокамере. Сухой снимок, извлекаемый из аппарата, имеет фигурно обрезанные края и высокоглянцевую поверхность. Слои позитивной и негативной бумаг подобраны таким образом, чтобы проявляющая паста отслаивалась на негатив. Одним из преимуществ данного процесса является возможность после получения первого снимка произвести его корректировку, то есть учесть все недостатки — как технические (недодержка, передержка), так и художественные (композиция, освещение и т. д.),— и в последующем избежать их. Недостатком этого процесса является получение только одного снимка определенного формата. Некоторые фотолюбители полагают также, что фотоаппарат «Момент» громоздок (габариты аппарата 250×125×80 мм), но если учесть, что в аппарате происходит вся обработка фотоматериалов, то размеры его нельзя считать большими.

Сложность устройства фотокомплекта и процессов, происходящих в камере, требует строгого соблюдения инструкций по применению фотокомплекта. Неправильная работа с фотоаппаратом «Момент» может привести к ряду дефектов на снимках. В таблице указаны причины некоторых дефектов снимков, возникающих в результате неправильного пользования фотокомплектами.

В таблице не случайно сказано о недодержке и передержке при съемке. Фотографическая широта фотоматериала при одноступенном процессе невелика. Поэтому выдержка при съемке должна быть подобрана очень точно. При правильной съемке и правильном пользовании фотокомплектом получить хороший снимок фотоаппаратом «Момент» нетрудно.

Дефект	Причина
Обрыв негативной или позитивной ленты при протягивании	Неправильная зарядка фотокомплекта
Поперечные полосы [1]	Неравномерное (с остановками) протягиваание лент
Повторяющиеся светлые пятна, точки [2]	Грязные валики
Повторяющиеся несмазанные пастой углы на негативе [3]	Неравномерное давление (перекос) валиков (дефект аппарата)
Проявленный негатив очень темный, а позитивного изображения нет	Сильная недодержка при съемке
Вместо изображения — черный позитив	Сильная передержка при съемке
Серый, вялый позитив, не имеющий больших плотностей	Недостаточное время контакта, низкая температура
Остатки проявляющей пасты на позитиве	Недостаточное время контакта. Пасту следует смыть водой

[1] См. фото 1.
[2] " " 2.
[3] " " 3.

Одноступенный диффузионный фотографический процесс, бесспорно, является достижением в развитии практической фотографии. Правда, нельзя считать, что этот процесс может конкурировать с обычным двухступенным фотографическим процессом во всех областях применения фотографии и в особенности в художественной фотографии. Пока этот процесс применяется, в основном, в любительской практике. Но несомненно и то, что одноступенный фотографический процесс найдет широкое применение для различных технических и специальных целей, где важно быстро получить позитивное изображение.



Фото 1



Фото 2



Фото 3



. Б. МИНДЕЛЬ (Киев)

Прополка лаванды

Камера «Роллейфлекс»; «Тессар» 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 8; желто-зеленый светофильтр; пленка 90 ед. ГОСТа; июнь, 16 час.; 1/125 сек.

Из снимков, присланных на конкурс

СИНХРОНИЗАЦИЯ ВСПЫШКИ

Ю. ШАШИН

Многие фотографы и фотолюбители располагают фотоаппаратами, снабженными синхроконтактами для ламп-вспышек одноразового действия. Световой поток, излучаемый такой лампой при вспышке, достигает максимума лишь спустя 20—30 *мсек* после включения лампы. Ввиду этого замыкание синхроконтактов в фотоаппаратах происходит несколько раньше полного раскрытия затвора[1].

Это обстоятельство не позволяет использовать такие синхроконтакты для включения импульсных ламп, так как вспышка последних происходит мгновенно при замыкании контактов в цепи поджига.

Для получения возможности съемок с импульсной лампой в фотоаппарате необходимо устранить упреждение в замыкании синхроконтактов или ввести искусственную задержку вспышки после срабатывания контактов.

Первый способ обеспечивает большую точность синхронизации, но он не всегда удобен, так как связан с необходимостью внесения изменений в конструкцию фотоаппарата. Более просто осуществить замедление вспышки, что достигается путем изменения схемы импульсной лампы.

Ниже описывается простейшая, проверенная на практике схема, позволяющая с достаточной точностью синхронизировать вспышку с работой затвора фотоаппарата. На рис. 1 приведена измененная схема импульсной лампы ЭВ-1. В отличие от типовой схемы здесь в цепь первичной обмотки импульсного трансформатора $Тр_1$ включена неоновая лампа $Л_2$ типа МН-5, а накопительный конденсатор C_2 в цепи поджига отделен от минусового провода. Он начинает заряжаться лишь с момента замыкания синхроконтактов фотоаппарата. Постоянная времени этой цепи выбирается с таким расчетом, чтобы зарядка конденсатора C_2 до напряжения зажигания неоновой лампы происходила в течение 20—30 *мсек*, то есть в течение времени упреждения в работе синхроконтактов. При разрядке этого конденсатора через неоновую лампу и первичную обмотку импульсного трансформатора $Тр_1$ на концах его вторичной обмотки возникает импульс высокого напряжения, вызывающий вспышку в лампе ИФК-120.

Таким образом, вспышка в лампе будет происходить позже срабатывания синхроконтактов и при соответствующем подборе сопротивления R_3 совпадать с моментом полного раскрытия затвора камеры.

В тех случаях, когда синхроконтакты остаются замкнутыми после срабатывания затвора, последний надо взвести немедленно вслед за съемкой во избежание повторной вспышки. Сопротивление R_4, включенное параллельно конденсатору C_2, служит для полной разрядки конденсатора перед следующей съемкой.

В положении II переключателя $П_1$ импульсную лампу можно использовать с фотоаппаратами, имеющими нулевой синхроконтакт (синхроконтакт без упреждения). Несинхронная вспышка производится в момент перевода переключателя $П_1$ из положения II в положение I.

Использование нестабилизированного напряжения для зарядки конденсатора C_2 делает время задержки вспышки зависимым от напряжения питания лампы. При снижении последнего время задержки увеличивается. Введение же стабилизации напряжения нежелательно из соображений экономии энергии батареи, тем более что ограничение в применении коротких выдержек не столь существенно даже с учетом возможного изменения потенциала зажигания неоновой лам-



[1] См. «Советское фото», 1957, № 3, стр. 44.

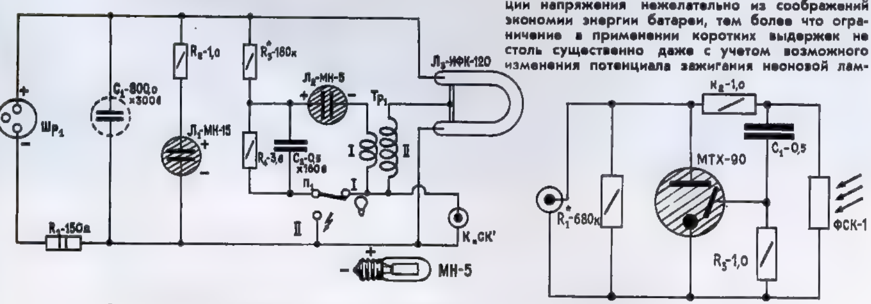


Рис. 1. Измененная схема импульсной лампы ЭВ-1

Рис. 2. Принципиальная схема приставки

пы. Так, при съемках со свежей батареей выдержка должна быть такой, чтобы время полного раскрытия затвора составляло не менее $^1/_{100}$ сек. При снижении напряжения батареи до 240—250 в это время должно быть увеличено до $^1/_{60}$—$^1/_{30}$ сек.

В связи с этим выбор сопротивления R_3 необходимо производить при напряжении заряда конденсатора C_1 примерно 300 в.

Для облегчения регулировки сопротивление R_3 можно заменить малогабаритным переменным сопротивлением СПО-0,5. Подбор величины его производят при наблюдении за вспышкой через кадровое окно камеры. Изменяя величину сопротивления, добиваются того, чтобы свет лампы был виден в кадровом окне при полностью раскрытых шторках затвора.

Для уменьшения силы света лампу, укрепленную против фотоаппарата, прикрывают листом белой бумаги.

При регулировке необходимо пользоваться очками с темными стеклами, а для защиты от окружающего света — куском темной материи.

Светосинхронизатор для ЭВ-1. Приставка, описываемая ниже, служит для синхронизации вспышек двух импульсных ламп в том случае, когда по условиям съемки нежелательно соединять одну из ламп с фотоаппаратом. Светосинхронизатор удобен при съемках в помещении, когда фотограф, держа одну из ламп, меняет точку съемки, а вторая лампа укреплена неподвижно.

Срабатывание второй лампы, соединенной с приставкой, происходит при любом резком приращении света независимо от общего уровня освещенности.

Принципиальная схема приставки приведена на рис. 2. В этой схеме, как и в схеме замедления вспышки, поджиг импульсной лампы осуществляется с помощью газоразрядного прибора — миниатюрного холодного тиратрона МТХ-90. В отличие от неоновой лампы в нем имеется третий поджигающий электрод, и вспышка газа в тиратроне происходит при подаче на электрод управляющего импульса.

В схеме светосинхронизатора этот импульс возникает на сопротивление R_3 при резком изменении потенциала точки соединения сопротивления R_2 и фотосопротивления ФСК-1, происходящем вследствие уменьшения сопротивления ФСК-1 при резком приращении освещенности его светочувствительной поверхности.

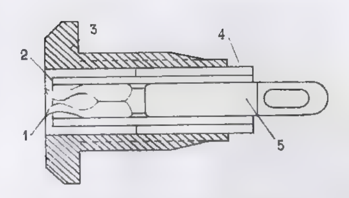


Рис. 3. Штеккерное гнездо: 1 — лепесток от ламповой панели; 2 и 4 — отрезки изоляционных трубочек; 3 — телефонное гнездо; 5 — отрезок проволоки, припаянной к лепестку 1

Приставка монтируется в пластмассовой коробке. Размер ее несколько меньше спичечной. Окно для фотосопротивления защищается небольшой блендой.

Приставка снабжена штеккерным гнездом для соединения с импульсной лампой, в которое вставляется штеккер, в обычном случае включаемый в гнезда синхроконтактов на фотоаппарате. Штеккерное гнездо проще всего изготовить из однополюсного телефонного гнезда и лепестка от семиштырьковой панели для пальчиковых радиоламп. После сборки нижнюю часть гнезда обжимают плоскозубцами. Схематическое изображение гнезда приведено на рис. 3. Величину сопротивления R_1 уточняют при наладке приставки. Если тиратрон МТХ-90 загорается при закрытом фотосопротивлении, сопротивление R_1 надо уменьшить. Если же поджига тиратрона не происходит и при резком увеличении освещенности, его необходимо увеличить.

Светосинхронизатор можно смонтировать и в корпусе лампы. Он будет более чувствительным при подсоединении сопротивления R_2 к проводу +300 в.

При пользовании светосинхронизатором следует направлять его на снимаемый объект, а при возможности — на основную импульсную лампу, но нужно следить за тем, чтобы прямой свет от мощных постоянных источников света не попадал на светочувствительную поверхность фотосопротивления.

О КОНТРАСТНЫХ И МЯГКИХ ПРОЯВИТЕЛЯХ И О ЦВЕТЕ ПРОЯВЛЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ

I. Конфуз с рецептурой

Для занятий с начинающими в Ленинградском фотоклубе понадобился в качестве учебного пособия плакат, наглядно демонстрирующий влияние состава проявителей на характер отпечатка. Такой плакат решено было изготовить фотографическим путем.

Из различных изданий отечественной и зарубежной фотолитературы выбрали шесть наиболее типичных рецептов проявителей для бромосеребряных бумаг, обладающих, по заверению авторов, различными свойствами. Кроме рекомендованных фабриками фотобумаг, метол-гидрохинонового проявителя Чибисова были приняты следующие: метоловый «мягкий для портретов»; гидрохиноновый «особоконтрастный для штриховых репродукций»; амидоловый, дающий «сине-черные тона»; парааминофеноловый, дающий «нейтральный серо-черный тон», и глициновый, «работающий мягко, в серых тонах», «придающий отпечаткам характер карандашного рисунка».

Отпечатки на одном сорте бумаги, изготовленные с одного негатива, обрабатывались во всех перечисленных проявителях. Проявление велось до полной проработки изображения. При обработке отпечатков оказалось, как это и следовало ожидать, что различные проявители потребовали разных экспозиций, которые подбирались опытным путем для каждого рецепта отдельно.

Результаты этого опыта оказались для нас несколько неожиданными, так как отпечатки получились совершенно одинаковыми, и если среди них обнаруживалась некоторая разница, то ее никак нельзя было отнести за счет состава проявителя. Так, один отпечаток, который с натяжкой можно было посчитать несколько мягче других, был проявлен в контрастном гидрохиноновом проявителе и скорее всего был просто недопроявлен.

Опыт решено было повторить в более строгих условиях в отношении тщательности составления проявителей, выбора экспозиции и полноты проявления.

На этот раз все отпечатки оказались совершенно идентичными, никакой разницы в контрастности или в тоне отпечатков обнаружить не удалось.

Трижды повторялось это испытание, каждый раз на новом сорте бумаги, но проявители упорно не хотели выявлять свои индивидуальные особенности, рекламированные авторами различных руководств, справочников и пособий по фотографии. Разница сказалась только во времени, потребном для полной проработки изображения, но никак не в результатах.

Надо сказать, что для большей уверенности в точности определения экспозиции для каждого проявителя было изготовлено по нескольку отпечатков с различными выдержками, из которых впоследствии выбирался наилучший. На некоторых из этих отпечатков, получивших экспозицию больше оптимальной и в силу этого недостаточно проявленных, можно было обнаружить слабые признаки уменьшения контраста и появления более теплого тона, далеко не всегда приятного. Это явление нельзя было связать с каким-либо определенным рецептом проявителя. В разной степени оно обнаруживалось во всех случаях неполного проявления.

В результате проведенных испытаний мы пришли к выводу, что все проявители, предназначенные для обработки бромистых бумаг, независимо от их состава, дают одинаковые результаты при условии полного проявления отпечатков. Единственное, чем отличаются они один от другого и что может иметь практическое значение, это продолжительность обработки отпечатка, чем и следует руководствоваться при выборе того или иного рецепта.

Исходя из соображений удобства работы, нам кажется наиболее подходящим работающий весьма энергично метол-гидрохиноновый проявитель, составленный по известному рецепту Чибисова.

При обработке отпечатков больших форматов, особенно если требуется неравномерное проявление с «вытягиванием» отдельных мест изображения, быстроработающий проявитель становится неудобным. Однако этот же проявитель, разведенный двойным-тройным количеством воды, работает значительно медленнее, но также хорошо.

Прочие проявители, применяемые в практике позитивного процесса, не дают никаких преимуществ и не оказывают никакого влияния на окончательный результат.

Невольно возникает вопрос: неужели авторы издаваемых у нас руководств и пособий по фотографии, приводящие, как правило, целый ассортимент рецептов с подробной рекомендацией их применения для получения различных результатов, сами не удосужились попробовать ту рецептуру, которую они предлагают из года в год на протяжении десятков лет?

Ведь конфуз получается...

Ленинград **В. ГРИГОРОВИЧ**

2. По поводу конфуза с рецептурой

В письме С. Григоровича «Конфуз с рецептурой» говорится о том, что при проявлении фотобумаг в контрастно работающих и мягко работающих проявителях были получены одинаковые результаты (при соответствующем времени проявления) и что это обстоятельство является неожиданным, поскольку оно идет вразрез с понятием о контрастном и о мягком проявителе. Автор письма рассказал также о неудачных попытках получить различные цветовые оттенки на бромосеребряных бумагах при использовании рекомендованных в литературе рецептов проявителей.

По первому вопросу уместно напомнить результаты известного исследования В. И. Шеберстова и Ю. И. Букина[1], посвященного сравнительному испытанию ряда проявителей с применением сенситометрического метода. Как известно, при сенситометрическом испытании вместо съемки какого-либо объекта экспонируют при стандартном источнике света полоску пленки или фотобумаги в особом приборе — сенситометре, сообщая различным участкам ее различные экспозиции, возрастающие обычно в два или в полтора раза от одного участка пленки к другому. После проявления на полоске получаются почернения, возрастающие с увеличением экспозиции. Такая полоска называется сенситограммой. Если проявить несколько полосок в течение различного времени, то, как и при проявлении обычных негативов, можно обнаружить, что, чем больше время проявления, тем больше получаются почернения и тем больше контраст изображения. По сенситограммам можно точно определить контраст, измеряя полученные почернения и вычисляя разности между почернениями соседних участков. Из этих разностей определяют так называемый коэффициент контрастности, обозначаемый греческой буквой гамма γ. С увеличением времени проявления коэффициент контрастности возрастает; в соответствии с этим увеличивается и контрастность изображения, оцениваемая на глаз. При некотором времени проявления достигается максимальное значение коэффициента контрастности, обозначаемое символом $\gamma_{макс}$. При дальнейшем проявлении контраст уменьшается вследствие роста вуали.

В. И. Шеберстов и Ю. И. Букин исследовали шесть проявителей, в частности контрастные (гидрохиноновый с едкой щелочью и метол-гидрохиноновый с 40 г/л поташа) и мягкие (метол-гидрохиноновые). Оказалось, что максимальные значения коэффициента контрастности у всех испытанных проявителей близки, причем у мягких проявителей они даже несколько больше, чем у контрастных. Зато время проявления, необходимое для достижения максимального контраста, у мягких проявителей вдвое-втрое больше. Авторы пришли к выводу, что «так называемые контрастные проявители» по значениям максимального коэффициента контрастности $\gamma_{макс}$ в большинстве случаев являются менее контрастными, чем «мягкие». «Не трудно объяснить,— пишут они,— почему эти менее контрастные проявители получили название «контрастных». Фотограф почти никогда не проявляет негатив до максимального контраста изображения; в случае быстро работающих проявителей он останавливается где-то вблизи этой величины, а в случае медленно работающих — он далеко ее не достигает. Таким образом, общераспространенный термин «контрастный проявитель» может быть расшифрован, как быстро работающий, а «мягкий проявитель», как медленно работающий».

Исследование В. И. Шеберстова и Ю. И. Букина было проведено с негативными материалами, но можно полагать, что полученные выводы справедливы и в отношении фотобумаг, что и подтверждается опытами, описанными т. Григоровичем в его письме.

Уместно поставить вопрос: все ли проявители при соответствующем времени проявления позволяют получить одно и то же значение максимального коэффициента контрастности или по крайней мере близкие его значения? На этот вопрос надо ответить отрицательно. Некоторые мелкозернистые проявители, например парафенилендиаминовые, физические и другие, позволяют получить лишь очень малоконтрастные изображения, то есть сильно пониженные значения коэффициента контрастности. В них нельзя достичь той степени контраста изображения, которая достигается в обычных проявителях. С другой стороны, интересно отметить, что в последнее время найдено средство значительного повышения контраста изображения (и величины $\gamma_{макс}$) путем введения в проявитель некоторых веществ. Из них особенно эффективным в смысле повышения величины $\gamma_{макс}$ оказался бензотриазол.

Второй из поставленных вопросов относится к цветовому тону изображения. Заметим прежде всего, что цветовой тон имеет значение не

[1] См. В. И. Шеберстов, Химия проявителей и проявления, Госкиноиздат, 1941.

только для отпечатков, но и для негативов, потому что он влияет на их копировальные характеристики. Цветовой тон обусловливается двумя причинами: размерами и структурой (большей или меньшей рыхлостью) зерен серебра изображения и количеством окрашенных продуктов окисления проявляющего вещества. Количество этих продуктов зависит от природы проявляющего вещества и количества сульфита в проявителе. При применении пирогаллоловых и пирокатехиновых проявителей с малым количеством сульфита или без сульфита в местах восстановления бромистого серебра при проявлении образуется большое количество окрашенных продуктов окисления проявляющего вещества. На каждом участке изображения это количество пропорционально количеству образовавшегося серебра. Продукты окисления придают изображению желтовато-коричневый оттенок. Поскольку эти вещества сильно поглощают актиничные лучи (синие), они значительно повышают плотность и контраст изображения, что имеет большое практическое значение в тех случаях, когда изображение, состоящее из серебра, является слабым. Если же и серебряное изображение и изображение, образованное продуктами окисления, достаточно сильны, то можно, растворив металлическое серебро и получив изображение, состоящее только из красящего вещества, производить с него печать и получить удовлетворительный позитив.

Совсем другое значение имеет цветовой тон изображения в позитиве. Это значение чисто художественное: получаемый цветовой тон должен быть приятным для глаз, а также гармонировать с характером сюжета. Одним из способов изменения цветового тона является тонирование при проявлении. Бромосеребряные бумаги, которые нас в данном случае интересуют, трудно поддаются тонированию, и результаты могут значительно изменяться в зависимости от сорта бромистой бумаги.

Приводим два рецепта. Первый заимствован из статьи П. В. Клепикова, посвященной бромистым бумагам и их обработке[1]. Запасной раствор:

	Вода	100 мл
	Метабисульфит калия	5 г
	Пирогаллол	10 г
Раствор А:	Запасной раствор	10 мл
	Вода	100 мл
Раствор Б:	Вода	100 мл
	Сульфит натрия кристаллический	20 г
	Сода	10 г

Раствор В: 10%-ный раствор бромистого калия.

Рабочий раствор: Раствор А . . . . . . 1 часть
Раствор Б . . . . . . 1 часть

На 100 мл смеси прибавляют 8 капель раствора В. В зависимости от степени разбавления, экспозиции и времени проявления получаются разные тона (цветовые оттенки) изображения (таблица 1).

[1] Журнал «Фотограф», 1926, № 1—6.

Таблица 1

Тон изображения	Относительная экспозиция	Степень разбавления	Время проявления (в мин.)
Черный	1	—	2—3
Теплый черный	1,5	1:1,5	4
Сепия	2	1:2,5	6
Теплая сепия	3	1:5	10
Коричневый	4	1:8	15
Светло-коричневый	5	1:10	30

Второй рецепт — глициногидрохинонового проявителя — взят из руководства по фотографии K. Henney, B. Dudley, Handbook of Photography.

Глицин	6,8 г
Гидрохинон	6,8 г
Сульфит натрия безводный	62,4 г
Сода моногидрат[1]	88,4 г
Бромистый калий	0,7 г
Вода	до 1000 мл

Цветовые оттенки, получаемые при использовании этого рецепта, приведены в таблице 2.

Таблица 2

Тон изображения	Относительная экспозиция	Степень разбавления	Количество 10%-ного раствора бромистого калия (в мл)	Время проявления (в мин.)
Черный	1	без разбавления	без добавления	1,5
От нейтрально-черного до теплого черного	1,5—2,5	1:2	20	3—6
От теплого черного до сепии	2—4	1:4	40	5—15
От сепии до красно-коричневого	4—8	1:8	80	12—30

Из изложенного видно, что приведение того или иного рецепта без дополнительных данных о режимах печати и обработки, притом для всех сортов бумаг (что, действительно, встречается в некоторых справочниках и руководствах по фотографии), является неправильным. Нельзя не согласиться в этом отношении с мнением, высказанным в письме С. Григоровичем.

В заключение необходимо остановиться на проявлении «самотонирующихся» бумаг отечественного производства. К ним относятся, в частности, бумага «Контабром», тонирующаяся в различные цветовые тона, и бумага «Бромпортрет», тонирующаяся в тона сепии. Для обоих сортов бумаг рекомендуется стандартный метол-гидрохиноновый проявитель следующего состава:

[1] Состав моногидрата соды $Na_2CO_3 \cdot H_2O$. Одна часть безводной соды соответствует 1,17 частям моногидрата.

Метол	1 г
Сульфит натрия кристаллического	52 г
Гидрохинон	5 г
Сода безводная	20 г
Бромистый калий	1 г
Вода	до 1000 мл

Условия обработки для бумаги «Контабром», в зависимости от желаемого тона, указаны в таблице 3.

Таблица 3

Тон изображения	Относительная экспозиция	Степень разбавления	Время проявления (в мин.)	Температура (в °C)
Черно-коричневый	1	—	1,5—2	18—20
Тепло-коричневый	2	в 3—4 раза	3—4	20
Красно-коричневый	3	„ 6—9 „	4—6	20
Красно-фиолетовый	5	„10—12 „	10—15	22—23

Чтобы получить тепло-коричневый тон на бумаге «Бромпортрет», рекомендуется применять указанный выше метол-гидрохиноновый проявитель при времени проявления около 2 мин. и температуре 18—20°, а для получения коричневых тонов различной насыщенности — гидрохиноновый проявитель следующего состава:

Сульфит кристаллический	150 г
Гидрохинон	20 г
Поташ	100 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1000 мл

Время проявления — от 2 до 10 мин. в зависимости от степени разбавления раствора.

Подробности обработки самотонирующихся и других фотобумаг изложены в официальном проспекте издания Министерства культуры СССР «Кино-фотоматериалы» (Всесоюзная промышленная выставка) и в брошюре В. К. Васильева, М. И. Шора, Л. П. Шамшева «Негативные и позитивные фотоматериалы», «Искусство», М., 1955.

К. МАРХИЛЕВИЧ

ФОТОПЕЧАТЬ НА ТКАНЯХ

С. ПОДВАЛЬНЫЙ

Как получить изображение на тканях? Я пробовал фотографировать на тканях по способу, указанному в «Кратком фотографическом справочнике» под редакцией В. В. Пуськова, но у меня ничего не получилось. Мне неясно, как нужно очувствлять ткань и печатать на ней — на свету или в темноте,— как хранить растворы и смывать изображение. Хочется знать, хотя бы ориентировочно, какая должна быть выдержка.

Прошу на страницах журнала подробно рассказать о фотопечати на тканях.

Д. Кипнис (Луганск)

Получение фотографическим путем несмываемого изображения на тканях с давних пор привлекало внимание фотографов — профессионалов и любителей.

Одинаково хорошие результаты можно получить на льняных, шелковых и хлопчатобумажных белых или окрашенных в светлые тона тканях.

Если печать производится с полутоновых негативов (пейзаж, портрет и т. д.), то, чтобы лучше выявились детали, нужно брать легкие ткани (шелк, шифон, батист). Для штриховых негативов фактура ткани существенного значения не имеет.

Из статей, присланных на конкурс

Перед очувствлением как новую, так и бывшую в употреблении ткань необходимо выстирать в горячей воде с мылом, тщательно прополоскать в нескольких сменах воды и высушить. Крахмалить и подсинивать ткань нельзя.

Высушенную ткань очувствляют в одном из следующих растворов:

Рецепт 1.

Вода	100 мл
Щавелевая кислота	3,5 г
Железоаммонийные квасцы	5,0 г
Аммиак 20—25%-ный	10,0 мл

Раствор приготовляют так. В 50 мл воды, нагретой до 60°, растворяют щавелевую кислоту. В других 50 мл воды, нагретой до той же темпе-

ратуры, растворяют железоаммонийные квасцы. Затем оба раствора сливают вместе. После остывания постепенно при помешивании добавляют аммиак.

Рецепт 2.

Вода	100 мл
Лимоннокислое аммиачное железо («коричневое» или «зеленое»)	5,0 г
Щавелевая кислота	3,5 г
Аммиак 10—15%-ный	10,0—15,0 мл

В случае использования «коричневого» лимоннокислого аммиачного железа раствор нагревают до кипения и при энергичном помешивании добавляют в него аммиак. При этом «коричневая» соль железа переходит в «зеленую».

Вторым рецептом, дающим большую чувствительность по сравнению с первым, но более дорогим, рекомендуется пользоваться лишь тогда, когда приходится печатать при искусственном освещении. Заменять щавелевую кислоту на лимонную, как это делают в цианотипии, нельзя.

Сохранять раствор лучше всего в прохладном помещении, в бутылке из темного стекла. Он долго не теряет своих свойств, даже если через месяц-полтора на поверхности его образуется плесень.

Очувствление, сушка и вся последующая обработка ткани производятся в обычных комнатных условиях. При описываемом способе нет необходимости иметь в своем распоряжении затемненное помещение, не требуется специальное лабораторное освещение, все операции производятся при обычном электрическом свете, к которому ткань практически нечувствительна.

Очувствление производится путем погружения ткани в раствор, налитый в чистую стеклянную или фаянсовую посуду (чайное блюдце). Очувствлять нужно только то место, где будет печататься изображение.

Дав ткани хорошо пропитаться раствором, ее вынимают и, слегка отжав, вешают для просушки. Необходимо следить за тем, чтобы руки не были загрязнены какими-либо химическими реактивами, так как, прикасаясь к ткани, можно вызвать образование пятен.

Сушка ткани производится в обычных комнатных условиях при электрическом освещении. Ткань развешивают на ночь и снимают при первых лучах дневного света.

Высохшую ткань проглаживают горячим утюгом.

Ткани, обработанные по рецептам 1 и 2, имеют очень малую чувствительность, исключающую возможность проекционной печати.

Ткань, обработанная по рецепту 1, по коэффициенту контрастности соответствует примерно бумаге № 3—4 и пригодна для получения изображения хорошего качества с нормальных негативов. Ее контрастность можно несколько повысить, добавив на 100 мл очувствляющего раствора 0,1—0,2 г двухромовокислого калия.

В сухом месте при температуре 15—25° в пакете из черной бумаги ткань может сохраняться в течение нескольких лет без изменения своих фотографических свойств.

Печать на ткани принципиально не отличается от контактной печати на фотобумаге и производится в копировальной рамке при солнечном свете или другом источнике, свет которого богат коротковолновыми лучами (ртутные лампы ПРК, ИГАР, а также лампы дневного света, смонтированные в специальных осветителях).

Со штриховых негативов можно печатать не только в солнечную, но и в пасмурную погоду. Полутоновые негативы необходимо экспонировать только на прямом солнечном свете.

Зарядку копировальной рамки и проявление производят вдали от окна комнаты, не боясь того, что образуется заметная вуаль.

После зарядки копировальную рамку выносят на улицу и устанавливают перпендикулярно к солнечным лучам. Выдержка в зависимости от времени года и суток для большинства нормальных негативов обычно составляет 2—6 мин.

Приступая к печати, рекомендуется обязательно сделать пробу для проверки правильности выдержки.

Проявляют экспонированную ткань при температуре 18—20° в следующем растворе:

Вода кипяченая	100 мл
Азотнокислое серебро	1,0 г
Азотнокислый аммоний	3,0 г

Азотнокислое серебро продается в аптеках под названием «ляпис». Оно ядовито и требует осторожного обращения. Под действием света в присутствии органических веществ оно разлагается, выделяя металлическое серебро. Хранить азотнокислое серебро необходимо в темной стеклянной банке с притертой пробкой.

Раствор азотнокислого серебра окрашивает пальцы и одежду в темный цвет. Удалить окраску можно следующим путем. Темные пятна смачивают раствором:

Вода	100 мл
Йодистый калий	20 г
Йод	2 г

Под действием этого раствора темные пятна становятся желтыми. Затем их окончательно обесцвечивают раствором тиосульфата натрия.

Для проявления углы лоскута ткани собирают в правую руку, а место, где находится скрытое изображение, быстро погружают в проявитель.

Раствор проникает в волокна ткани, и проявление происходит почти мгновенно — в течение 3—5 сек. За это время достигается максимальная плотность изображения, соответствующая данной выдержке.

Цвет восстановленного серебра — черно-серый.

Неравномерное погружение ткани в раствор может вызвать появление кольцеобразных полос различной плотности и тона. По этой же причине нельзя проявлять ткань с помощью ватного тампона — отпечаток будет испорчен.

Отжав ткань над ванночкой, переходят к следующему процессу. Ткань переносят на 0,5—1,0 мин. в другой раствор:

Вода	100 мл
Соляная кислота 5—10%-ная	1 мл или
хлористый натрий	0,5 г

Здесь ткань моют до полного просветления изображения (не боясь смыть его) и, сполоснув в чистой воде, переносят в фиксаж.

Фиксирование производят в 1%-ном растворе тиосульфата натрия в течение 2—3 мин.

В фиксаже изображение становится немного сочнее. Увеличение времени фиксирования (больше 3—5 мин.) или повышение концентрации раствора тиосульфата натрия может вредно сказаться на отпечатке (особенно при недодержке). Изображение начинает ослабляться, пропадают мелкие детали, исчезают полутона.

Фиксаж и промежуточную ванну после каждого отпечатка необходимо заменять свежими.

Окончательную промывку отпечатка производят в проточной воде или в нескольких сменах воды (3—4), после чего его вывешивают для просушки.

Высохшую ткань проглаживают горячим утюгом. В результате происходит небольшое усиление изображения и оно становится бархатисто-черным. Проглаживание также усиливает связь восстановленного серебра с волокнами ткани, после чего изображение нельзя удалить даже при любом числе обычных стирок, то есть в горячей воде с мылом, но без обработки хлорной известью, жавелевой водой и длительного кипячения.

Особенно следует опасаться обработки хлорной известью (или жавелевой водой), которую иногда применяют для отбеливания ткани: под действием хлора изображение моментально исчезает.

При соблюдении перечисленных простых правил отпечаток можно сохранить, как и обычную фотографию, десятки лет.

Так как в фотографии на тканях обычно приходится иметь дело с очувствленными кусками ткани больших размеров, предназначенными для салфеток, скатертей, занавесок и т. п., на которых изображение занимает лишь середину, то необходимо предохранить от засвечивания края ткани, находящиеся за пределами кадра.

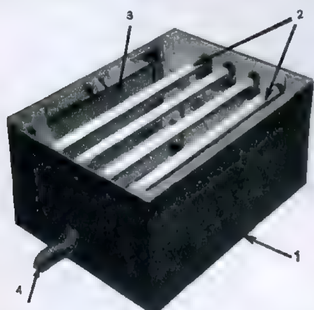


Фото 1. Копировальная рамка-ящик: 1 — корпус с вырезом в дне по размеру кадра, 2 — задвигающаяся крышка, 3 — ручка для переноски, 4 — пружинный прижим с вертлюжком

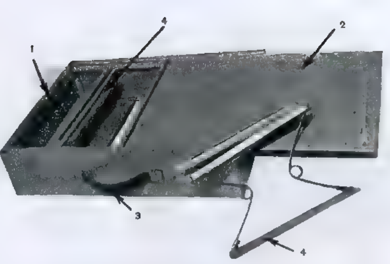


Фото 2. Осветитель: 1 — корпус с дросселями, 2 — лампа дневного света, 3 — рефлектор из плоских зеркал, 4 — ручка для переноски

Обычные копировальные рамки для печати на тканях непригодны. Копировальную рамку-ящик с закрывающейся крышкой можно сделать самому. Один из вариантов такой рамки показан на фото 1.

Чтобы не зависеть от капризов погоды и иметь возможность печатать на тканях не только летом, но и зимой, можно сделать осветитель с лампами дневного света.

На фото 2 показан осветитель из четырех ламп дневного света мощностью по 15 вт на напряжение 127 в. Так как длина трубок ламп равна 41,5 см, то для осветителя лучше всего подходит копировальная рамка с кадром 30×40 см.

Хотя лампы дневного света не являются интенсивным источником ультрафиолетовых лучей, необходимых для фотохимического воздействия на светочувствительные слои, максимум которых падает на коротковолновую зону спектра, практика показывает, что рациональное и интенсив-

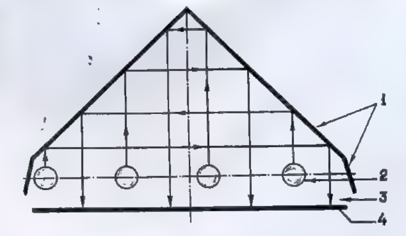


Схема рационального использования светового потока ламп дневного света: 1 — плоские зеркала, 2 — лампы дневного света, 3 — свет ламп, отраженный зеркалами, 4 — плоскость негатива

ное использование их световой энергии дает хороший результат.

Зеркальный рефлектор, у которого плоские отражающие поверхности располагаются под углом в 90°, позволяет рационально использовать свет лампы (см. рисунок).

Интенсивность освещения достигается путем расположения трубок ламп на расстоянии 2—3 см от негатива.

В результате при печати на ткани, очувствленной по рецепту 2, с нормальных негативов выдержки составляют 6—12 мин., то есть они примерно вдвое больше, чем при печати на солнечном свету. Лампы нагреваются относительно слабо и за время выдержки не оказывают вредного действия на негатив.

Для печати на тканях пригодны негативы форматом от 13 × 18 см и больше (портреты, снятые крупным планом, можно печатать с фотографий форматом 9 × 12 см). Негативы должны иметь средние контраст и плотность. Негативы можно изготовить путем репродуцирования с отпечатка, а если нет камеры с необходимым форматом кадра,— контратипированием. Для штриховых и ряда полутоновых оригиналов их можно изготовлять на фотобумаге. Для этого сначала печатают позитив нужного размера, ретушируют простым карандашом и контактным путем делают с него негатив.

Чтобы карандаш лучше приставал к гладкой поверхности бумаги, отпечаток с лицевой стороны покрывают матолейном следующего состава:

Канифоль	1 г
Скипидар	6 мл

Бумажный негатив следует изготовлять на глянцевой контрастной бумаге № 5—7.

Негатив надо немного перепечатать, потому что оптическая плотность изображения при просматривании его на просвет меньше, чем в отраженном свете.

Для уменьшения выдержки при печати бумажную подложку негатива необходимо сделать более прозрачной. Для этого ее протирают ватным тампоном, смоченным смесью из равных объемов касторового масла и скипидара. В результате прозрачность подложки увеличивается в 2—3 раза.

На отпечатке иногда могут получиться полосы различной плотности в местах образования складок и вследствие неравномерного погружения ткани в проявитель.

Если эти дефекты невелики, то их можно путем ретуши подогнать под соседние участки изображения. Для этого ткань смачивают в проявителе для бумаги или пленки и, хорошо отжав, расстилают на стекле так, чтобы не было морщин. Светлые места осторожно ретушируют остро отточенной палочкой, обмакнутой в 0,25%-ный раствор азотнокислого серебра. Отретушированные места менее устойчивы к стирке, чем само изображение, так как восстановленное серебро находится на поверхности волокон, а не в глубине их.

Чтобы удалить пятна восстановленного серебра, применяют красную кровяную соль и тиосульфат натрия.

С этими растворами нужно обращаться очень осторожно, чтобы не стравить изображение на соседних участках.

При печати на тканях, как и во всяком позитивном процессе, могут быть передержки и недодержки. Для исправления их изображение усиливают или ослабляют.

Ослабление применительно к тканям можно рекомендовать только для небольших передержек, так как процесс происходит на поверхности волокон и в результате отпечаток производит впечатление много раз стиранного и вылинявшего.

Усиление же — процесс капризный. Получить усиленное изображение, стойкое по отношению к стиркам, очень трудно.

Поэтому, когда качество печати неудовлетворительно из-за недодержек или передержек, лучше всего удалить изображение и повторить все процессы снова.

Для удаления изображения пригоден фармеровский ослабитель. Отжав с ткани излишки воды, ее расстилают на стекле и натирают места, подлежащие стравливанию, кристаллом красной кровяной соли, а затем кристаллом тиосульфата натрия. В результате в этих местах образуется фармеровский ослабитель повышенной концентрации и изображение полностью исчезает. Хорошо прополосканную ткань необходимо выстирать в горячей воде с мылом, высушить и после этого подвергнуть вторичному очувствлению.

С. ФРИДЛЯНД (Москва)
Конец смены
Камера «Лингоф»; диафрагма 8; пленка 45 ед. ГОСТа; $^{1}/_{100}$ сек. Другие условия съемки не указаны





Э. ЧИКОВАНИ (Алма-Ата)

В краю целинном

Камера «Киев-3»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 2,8; пленка 65 ед. ГОСТа; снимок сделан вечером на закате солнца; $^{1}/_{2}$ сек.

Из снимков, присланных на конкурс



ВОПРОС

Как устранить двоение линий по вертикали в дальномере фотоаппарата «Зоркий-3»?

М. Викулов (Балей, Читинская обл.)

ОТВЕТ

Устранение двоения по вертикали в дальномере аппарата «Зоркий-3» производится так же, как и в обычном «Зорком» (см. журнал «Советское фото» № 7 за 1957 г.).

Трудность регулировки заключается в том, что оправа оптического клина скрыта под общим верхним щитком, который для регулировки необходимо снимать. Кроме того, для предотвращения произвольного поворота клина вращающаяся оправа приклеена к неподвижной шеллаком. Поэтому перед тем как повернуть клин, необходимо растворить шеллак, наложив на оправу клина смоченный спиртом ватный тампон.

ВОПРОС

Почему при вдвигании и выдвигании внутреннего тубуса объектива в аппаратах «Зоркий» или «ФЭД» (объективы «Индустар-10», «Индустар-22» и «Индустар-50» в убирающейся оправе) выступы фланца тубуса зацепляют за кулачок дальномера, что часто приводит к нарушению юстировки дальномера?

М. Казан (Барнаул)

ОТВЕТ

Такие случаи наблюдаются, если рычаг дальномера, на котором укреплен кулачок, погнут в сторону, указанную на рис. 1 стрелкой.

Устранить эту неисправность очень легко. Для этого надо немного отогнуть рычаг в противоположную сторону. Положение кулачка должно быть таким, как показано на рис. 2.

Отгибать рычаг следует очень осторожно во избежание его поломки.

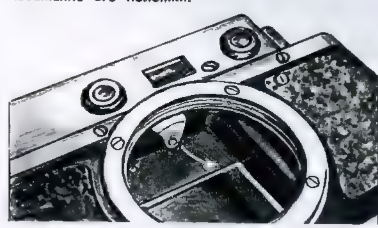


Рис. 1

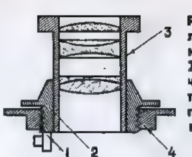


Рис. 2. Правильное положение кулачка: 1 — кулачок дальномера, 2 — подвижный тубус червячной оправы, 3 — тубус объектива, 4 — неподвижная часть червячной оправы

После правильной установки кулачка необходимо проверить дальномер, как описано в № 7 журнала «Советское фото» (1957 г.)

А. Соколов

ВОПРОС

В журнале «Советское фото» № 5 я прочитал заметку об изготовлении отпечатков на простой бумаге. Прошу подробнее описать этот способ и указать точную рецептуру.

В. Чеботарев
(с. В. Вершина, Тамбовская обл.)

С аналогичными вопросами обратились **Е. Остроумов** из г. Нелидово (Калининской обл.), **С. Исаев** из Кисловодска, **М. Уральский** из Н. Тагила и другие.

ОТВЕТ

Почтовая бумага, на которой предполагается печатать снимки, должна быть плотной, без пор, чтобы раствор не впитывался, а ложился ровным слоем на ее поверхность.

Рецепт раствора:

Красная кровяная соль . . .	8 г
Лимоннокислое аммиачное железо	10 г
Вода	1000 мл

Раствор нестоек и приготовляется перед работой.

Снимки на простой бумаге можно печатать только контактным способом на прямом солнечном свете (выдержка — несколько минут).

Отпечатанный снимок не требует проявления и закрепления изображения, его необходимо промыть в чистой воде. Продолжительность промывки 5 мин.

А. Н.

ПОПРАВКА

В заголовке статьи С. Лесного («Советское фото» № 8, 1958 г.) допущена ошибка. Заголовок следует читать так: «Усовершенствование кассеты к камере «Киев-16-С2».



П. ЛИСЕНКИН

Идет целинный хлеб!

Камера «Лингоф»; «Ксенар» 1 : 3,5/105 мм; диафрагма 8; пленка 180 ед. ГОСТа; сентябрь, 11 час.; $^{1}/_{250}$ сек. Снято в совхозе «Акмолинском», Казахской ССР

Из снимков, поступивших на конкурс газеты «Советская культура» и журнала «Советское фото».



Приспособление для репродуцирования

Для репродукционной съемки аппаратом «ФЭД» мною построено несложное приспособление — планка с промежуточными кольцами. Планка укрепляется на штанге портативного увеличителя вместо фонаря и служит площадкой для аппарата.

Общий вид планки, разрез по центру и размеры показаны на рис. 1. Планка делается из алюминиевой пластины толщиной 1,5—2 мм и плотного картона. В куске картона размером 100×140 мм вырезают фигурное отверстие (паз) для выступающих частей фотоаппарата — дальномера, видоискателя и др. Толщина картона должна быть 3 мм, при более тонком картоне нужно взять два слоя.

Рис. 1

В алюминиевой пластинке лобзиком выпиливают отверстие диаметром 38 мм для промежуточного кольца с объективом. Благодаря мягкости алюминия резьбу нарезают бронзовым промежуточным кольцом.

После этого картонную вкладку обрезают по размеру 90×130 мм и, совместив центры отверстий вкладки и алюминиевой пластинки, приклеивают картон к алюминию клеем БФ-2. Картон обжимают лапками, которые оставляют при вырезании алюминиевой пластинки. После этого планку выпрямляют, отгибают под углом 90° отросток для крепления на штативе и кладут ее под пресс до высыхания клея.

Для наводки на фокус служит камера (рис. 2), которая заменяет кадровое окно фотоаппарата. Ее изготовляют из картона или из жести. Высота камеры должна быть равна расстоянию от пленки до плоскости посадки объектива. Для аппарата «ФЭД» с учетом посадки в паз высота камеры составляет около 28 мм. В верхней части камеры приклеивают кусок пленки или плексигласа, заматированный тонкой шкуркой. Матовая поверхность служит для наводки на резкость.

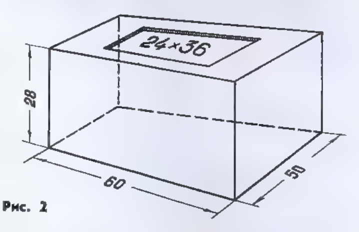


Рис. 2

Для репродуцирования в планку ввинчивают промежуточное кольцо с объективом и закрепляют ее на кронштейне увеличителя имеющимся на нем винтом.

Общий вид приспособления показан со стороны штанги фотоувеличителя на рис. 3.

На планку устанавливают камеру для наводки на фокус. Положение выреза камеры должно точно соответствовать положению кадрового окна фотоаппарата. Наводка на фокус производится передвижением кронштейна по шкале. В нужном положении кронштейн закрепляют,

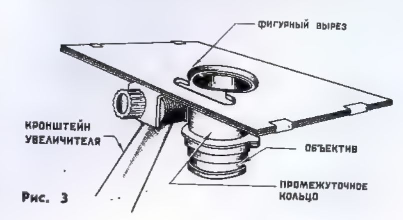


Рис. 3

камеру снимают и на ее место кладут фотоаппарат. Необходимо следить, чтобы он плотно входил в фигурный паз выступающими частями. Верхний край кронштейна желательно срезать на 3—3,5 мм, чтобы образовалась горизонтальная площадка. Это обеспечит устойчивое положение планки.

Б. Помогаев

Серов, Свердловская обл.

Переделка негативной рамки увеличителя «Ленинград»

Одним из крупных недостатков увеличителя ФУ-1 «Ленинград» является неподвижное крепление пленкодержателя на корпусе проектора. При вынимании негативной рамки из увеличителя рулон пленки, ничем не поддерживаемый, разваливается.



Этот недостаток можно устранить, если отвинтить пленкодержатель от проектора и прикрепить или привинтить его к негативной рамке.

Клепку следует производить снизу рамки четырьмя алюминиевыми потайными заклепками. Делать это надо осторожно, чтобы не расколоть рамку.

Вместо пленкодержателя под основание фокусирующей оправы надо подложить кольцо такой же толщины, как и пленкодержатель, или укоротить крепящие винты.

Верхний край стенок паза проектора необходимо подпилить на 2 мм.

В лотки пленкодержателя рекомендуется впаять полукольцевые бортики шириной 5 мм.

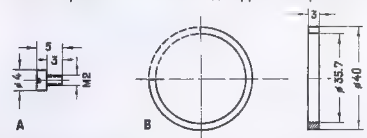
В. Жоли

Артем, Приморский край

Ограничитель диафрагмирования

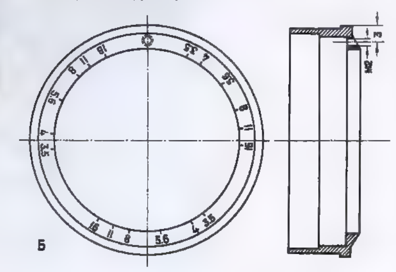
Большое удобство в работе зеркальной камерой создает предлагаемый ограничитель диафрагмирования, установленный на объективе «Индустар-50» или «Индустар-22».

В теле оправы объектива устанавливают стопорный винт (а). Для этого снимают переднюю часть оправы со шкалами диафрагм и расстояний (оправа крепится тремя винтами, расположенными под углом 120°), высверливают в ней отверстие и делают резьбу, как указано на рисунке (б).



На подвижной ободок установки диафрагм надевают пружинящее разрезное кольцо (в) с таким расчетом, чтобы при вращении оно упиралось в стопорный винт.

Доведя разрезное кольцо до стопорного винта и удерживая его в таком положении, производят установку диафрагмы. Теперь, производя наводку на резкость при полностью открытом отверстии объектива, можно, доведя до стопорного винта ограничительное кольцо, установить заданную диафрагму.



Кольцо вытачивают из дюралюминия, но можно изготовить его на оправке подходящего диаметра из проволоки диаметром 3—3,5 мм.

Для удобства с внешней стороны кольца надфилем наносят накатку.

Ю. Степанов

Москва



М. ПОЛИКАШИН (Москва)

На строительстве Лебединского рудника (Курская магнитная аномалия)

Камера «Бертрам»; «Ксенар»; диафрагма 16; пленка 130 ед. ГОСТа; июль, 12 час.; 1/100 сек.

ПЕЧАТЬ КИНОПОЗИТИВА

А. КУРАКИН

Печать кинопозитива в любительской практике производят контактным способом на позитивную 8-мм или 16-мм кинопленку.

Печать можно вести с негатива и с позитива, полученного в результате процесса обращения. Независимо от того, с чего печатают — с негатива или с позитива,— каждая копия должна сохранять контраст оригинала, обладать максимальной резкостью, мелкозернистостью и не иметь дефектов печати (царапин, следов пыли и т. п.).

Печать кинопозитива состоит из следующих операций:

1) подготовка оригинала к печати (подборка, склейка, чистка);
2) определение экспозиции, то есть установка номера печатающего света;
3) печать;
4) проявление отпечатанной копии;
5) окончательная отделка позитива.

Подготовка оригинала к печати

Прежде всего оригинал (негатив или позитив) нужно подобрать. Подборкой оригинала называется склеивание в определенной последовательности материала, предназначенного для печати.

При печати для монтажа негатив склеивают, группируя кадры по плотностям изображения, чтобы в процессе печати было как можно меньше перестановок номеров печатающего света. При печатании фильмокопии по рабочему монтажному позитиву негатив подбирают и склеивают в последовательности, заданной рабочим позитивом.

Подборкой позитива, полученного способом обращения, является обычный монтаж.

Подборку оригинала производят за монтажным столом при строжайшем соблюдении чистоты. Работать с оригиналом нужно очень аккуратно. Особенно внимательно необходимо относиться к склейкам. Склейки должны быть прочными, чистыми и непокоробленными. Передержанные негативы перед печатью следует исправить.

Когда оригинал подобран и склеен в ролик, его нужно почистить со стороны основы для удаления пыли и подтеков. Чистят оригинал мягкой тряпочкой или замшей, слегка увлажненной водой, на фланелевой или бархатной подушке. Оригинал постепенно сматывают с бобины, укладывают отдельные участки его на подушку, протирают и опускают затем в монтажную корзину для просушки (рис. 1). Ролик с обоих концов должен иметь зарядные ракорды.

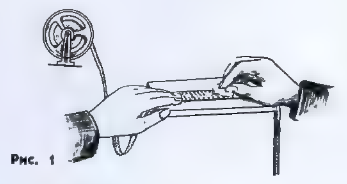


Рис. 1

Подготовка оригинала к печати — это очень кропотливая работа. Для выполнения ее необходим известный опыт.

Установка света

Самой трудной операцией при печати кинопозитива является определение экспозиции, то есть установка номера печатающего света с учетом плотности каждого отдельного печатаемого куска.

Номер печатающего света определяют путем пробной печати отдельных участков ролика.

Следует иметь в виду, что в каждом изображении имеется наиболее важная в сюжетном отношении часть. Поэтому экспозицию следует определять в соответствии с плотностью именно этой части изображения.

При установке печатающего света полезно пользоваться набором образцов, состоящим из различных по плотности оригиналов и отпечатанных с них позитивов, на которых указан номер печатающего света.

Печать с негатива

Для печати 16-мм кинопозитивов существует малогабаритный копировальный аппарат КАУ-16 (рис. 2).

Аппарат состоит из лентопротяжного тракта 1 с фильмовым каналом, печатающим окном и подающими и принимающими бобинами, грейферно-обтюраторного узла 2, осветительного устройства с приспособлением для установки номера печатающего света 3 и электродвигателя, укрепленного на основании прибора 4.

Питание кинокопировального аппарата КАУ-16 осуществляется от сети переменного тока напряжением 127 и 220 в через автотрансформатор КАТ-14.

Скорость движения пленки в аппарате — 4 кадра в сек. Аппарат допускает протягивание одновременно трех пленок, что обеспечивает трюковую печать.

Габариты аппарата 280×530×600 мм, вес вместе с автотрансформатором — 35 кг.

Принцип работы КАУ-16, как и других кинокопировальных аппаратов, заключается в следующем. С бобин, укрепленных на верхнем кронштейне, негатив (оригинал) и позитивная кинопленка равномерно сматываются зубчатым барабаном и, образуя петлю, поступают в фильмовый канал, через который скачкообразно протягиваются при помощи грейферного механизма.

В момент остановки пленки в фильмовом канале свет печатающей лампы, проходя через кадровое окно, экспонирует позитивную пленку.

В момент смены кадров кадровое окно перекрывается обтюратором.

Из фильмового канала негатив и экспонированная позитивная пленка попадают на нижние зубчатые барабаны и, образуя петли, наматываются на принимающие бобины.

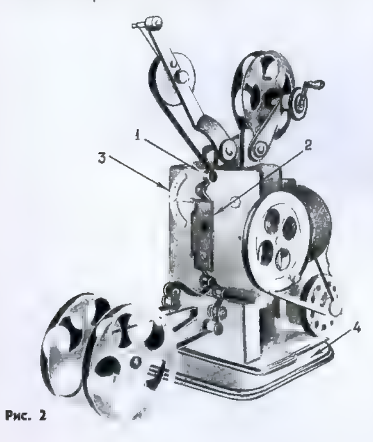


Рис. 2


Рис. 3

Для печати киноизображения с 8- и 16-мм пленки можно использовать и обычный кинопроектор.

В этом случае намотанную на бобину позитивную пленку заряжают, как фильм для проекции, эмульсионной стороной к объективу. Негатив же пропускают только через фильмовый канал эмульсионным слоем в сторону позитивной пленки. Эмульсионные слои оригинала и позитивной пленки должны соприкасаться.

Ролик с негативом надевают на дополнительный кронштейн. Выходящий из фильмового канала конец негатива опускают в монтажную корзину.

Регулировку экспозиции при печати осуществляют путем изменения скорости работы проектора или путем изменения накала лампы.

Особое внимание нужно уделить светоизоляции фонаря печатающей лампы.

Наиболее удобными для печати кинопозитива являются немые проекторы.

Для печати 8-мм фильмов легко приспособить проектор «Веймар» (рис. 3). Для этого достаточно на место объектива, который легко вынимается, поставить фонарик с полуваттной лампочкой, а проекционную лампу удалить. У проектора «Веймар-2» лампу просто выключают.

Печать с позитива

Если кинофильм снимался на обратимую кинопленку и в результате обработки получен единственный позитив, то с него также возможно отпечатать дополнительные копии.

Позитив заряжают в копировальный аппарат или в проектор и производят печать на позитивную кинопленку, как обычно. Но проявлять экспонированную позитивную кинопленку в этом случае следует способом обращения (позитивная пленка хорошо обращается).

Другой способ печати с позитива заключается в получении негатива и в печатании с него позитивной копии.

Трюковая печать

С помощью кинокопировального аппарата можно получать некоторые трюковые эффекты: остановку движения, затемнения, наплывы, впечатывание фигурных масок, фигурное вытеснение.

Эффект остановки движения достигается путем печати с одного кадрика оригинала нескольких кадриков позитива. Делается это следующим образом. Оригинал разрезают в том месте, где требуется «остановить» движение, и конец с кадриком, подлежащим размножению, закладывают в кадровое окно копировального аппарата так, чтобы грейфер не мог протягивать этот кусок оригинала, но свободно протягивал бы позитивную пленку. С неподвижного кадрика печатают кусок нужной длины, потом негатив снова склеивают и продолжают печатать обычным путем.

Эффекты затемнения, появления и наплыва получают, пользуясь возможностью плавно изменять силу печатающего света во время работы копировального аппарата. Постепенно увеличивая экспозицию, получают эффект затемнения, уменьшая экспозицию от явной передержки до нормальной — эффект появления. При сочетании приемов появления и затемнения с двойной экспозицией возникает наплыв.

Впечатывание масок и фигурное вытеснение достигаются путем применения масок и контрмасок, предварительно изготовленных для этой цели (рис. 4).

Рис. 4

Маски снимают киносъемочной камерой на позитивную пленку и проявляют в особоконтрастном проявителе.

Кинопленку с изображением соответствующей маски заряжают в кинокопировальный аппарат вместе с негативом и позитивной пленкой. Маску располагают в фильмовом канале первой от источника света, за ней идет негатив и, наконец, позитивная пленка.

Подобным же образом используют маски и контрмаски фигурных вытеснений.

Проявление кинопозитива и окончательная отделка позитивной копии

Так как позитивная кинопленка обладает незначительной чувствительностью и оранжевый свет лабораторного фонаря ей не вреден, проявление производят с визуальным контролем с учетом тех проб, которые были сделаны для определения номеров печатающего света.

То же самое относится и к проявлению надписей, которые, как правило, снимаются на позитивной пленке.

Для проявления позитивной кинопленки применяют позитивный проявитель П-1 следующего состава:

Метол	2 г
Гидрохинон	6 г
Сульфит натрия безводный	20 г
Сода безводная	25 г
Бромистый калий	4,5 г
Вода	1000 мл

Позитив следует проявлять до тех пор, пока изображение не проступит отчетливо со стороны основы. Со стороны эмульсии к этому времени должен появиться сероватый тон, который исчезнет при фиксировании. Нормальное время проявления в указанном проявителе 3—4 мин. при температуре раствора 19°.

Каждая отпечатанная часть кинофильма обязательно должна иметь в начале и в конце ракорды, служащие для зарядки фильма в проектор и для сохранности кинофильма.

Начальный ракорд делают из непроявленной кинопленки. Его длина около 1 м. На нем пишут название фильма и номер части.

Конечный ракорд обычно делают из засвеченной, проявленной и отфиксированной кинопленки.

Нейтральный серый тон фильма не всегда удовлетворяет кинолюбителя. Кинофильмы значительно выигрывают при проекции, если изображение имеет легкую общую окраску.

Выбор цвета окраски — дело художественного вкуса, однако здесь существуют и свои закономерности. Например, сюжеты, снятые на море, лучше воспринимаются, если они окрашены в зеленовато-голубой тон. Сюжеты, снятые на фоне деревьев, следует окрашивать в зеленый цвет, портреты — в коричневый и т. д.

Тонируя кинофильм, нужно соблюдать чувство меры. При неправильном выборе цвета можно придать сюжету совершенно не свойственный ему характер. Так, пейзаж, окрашенный в коричневый цвет, хорошо передает впечатление солнечного дня, но этот же сюжет, окрашенный в синий цвет, создаст эффект лунного освещения.

Тонированием, конечно, нельзя добиться естественной цветопередачи, но зато можно в значительной степени улучшить фотографические качества позитива и усилить его художественное воздействие.

Тонировать кинофильм можно различными способами. Окрашивание достигается либо путем химического изменения металлического серебра, образующего изображение (так называемое химическое вирирование), либо путем окрашивания желатинового слоя (простое окрашивание).

Технология тонирования не сложна; она описана в руководствах по фотографии.



Эрик Р. ЭРИКССОН (Швеция)

Птицы

Камера «Роллейфлекс»; «Тессар» 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 22.
Другие условия съемки не указаны

Из нашей зарубежной почты



Эрнэ ВАДАШ (Венгрия)

Жатва
Условия съемки не указаны

Из нашей зарубежной почты



НА ПУТЯХ К РЕАЛИЗМУ

Б. ИГНАТОВИЧ

Еще одна выставка. На этот раз венгерская, экспонировавшаяся в Москве в одном из павильонов парка культуры и отдыха «Сокольники». Столь непохожая на все предыдущие, она вызвала большой интерес у москвичей.

В чем же на первый взгляд своеобразие этой выставки, ее отличие, скажем, от только что состоявшейся английской?

Англичане, по общему мнению, удивили всех высокой техникой позитивной печати. Хорошо подобранные сорта бумаг, различные способы печати (чистый бромойль, перенос), тщательно выполненные композиции, полное отсутствие незаконченных вещей,— вот что отмечали зрители в многочисленных отзывах.

Но эти же зрители подчеркивали и тематическую ограниченность большинства фотографий. Они указывали, что значительная часть их носила чисто камерный, отвлеченный характер, недостаточно отражала жизнь современной Англии.

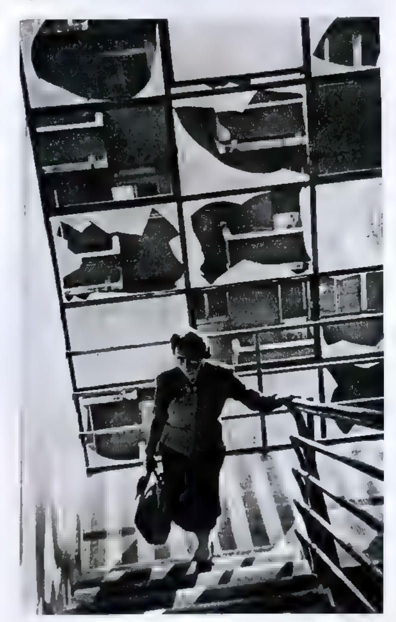
Выставка наших венгерских друзей выгодно отличается от английской именно по своему тематическому содержанию.

Правда, нельзя сказать, что и здесь не было пустячков или чисто эстетских «упражнений». Они, конечно, имелись, но, во-первых, в небольшом количестве, а во-вторых, не они определяли глубоко реалистический характер выставки в целом.

Большая выразительность плюс богатая содержательность сюжета — словом, стремление большинства авторов не отрывать форму от содержания,— вот что, на наш взгляд, составляет основную особенность большинства показанных работ.

Лучшим доказательством этого стремления является бросающееся в глаза редкое по меткости сочетание изображенного на снимке и подписи под ним. Подписи эти не надуманы, они органически вытекают из самого художественного образа, удачно дополняют его, а иногда и просто «закругляют» всю вещь, как бы ставят точку над «i».

Лучшим примером такого сочетания может служить работа военных лет Миклоша Рева



Трудные времена — Миклош Рева



Сельский врач **Йёне Паппа**

По полутемной, замусоренной лестнице с трудом поднимается усталая женщина с ношей. Фоном служит — лестничное окно с зияющими дырами в стеклах — следы бомбежки.

Под всем этим всего два слова: «Трудные времена».

Все так понятно: и трагическая фигура женщины и такая «тяжелая» по тем временам лестница, приобретающая здесь почти символический смысл.

Сугубо политическая тема разработана автором в бытовом аспекте. Что может быть трудней такой задачи для фотожурналиста?

Или вот еще: «Сельский врач» Йёне Паппа. Трудно представить себе композицию более законченную и безукоризненную с точки зрения формы. Все в ней максимально лаконично и просто. На переднем плане голова и грудь больного. Склонившийся над ним врач делает вспрыскивание. Рядом с врачом пожилая крестьянка, очевидно, жена пациента. Все в кадре симметрично по композиции — что может быть обычнее? А между тем эта вещь необычайно выразительна и можно сказать фундаментальна. Нет, это не рядовой снимок, фиксирующий какой-то преходящий миг, а большая станковая вещь, целая картина, заполненная до краев глубоким реализмом.

На лицо женщины нельзя смотреть безучастно, оно выражает все: и беспокойство, и страдание, и, наконец, надежду. Сам доктор необычайно типичен, это именно сельский врач, хорошо знакомый со всеми горестями и нуждами своей округи. И немудрено, что название снимка, данное автором, поднимается до большого обобщения, становится образным,— и все это, конечно, благодаря необыкновенному мастерству художника.

По существу в этом и предыдущем снимках сняты не просто бытовые моменты: усталая женщина, поднимающаяся по лестнице, или врач у изголовья больного — на пленке запечатлены большие чувства людей, показанных в типической для них обстановке.

Чтобы синтезировать все эти элементы в одном фотографическом кадре, необходимо прежде всего обладать большим композиционным чутьем.

У Йёне Паппа это чутье проявилось в полную меру не только в «Сельском враче», но и в другой его работе «Реставратор». Старый мастер рассматривает холст, подлежащий реставрации. Во весь кадр на стене — фрагмент старинной картины с женской фигурой посредине. Вся прелесть кадра в том, как скомпонованы эти две фигуры: передняя, реальная — самого художника — и задняя, фоновая — на картине. И не только сами фигуры, но и руки, так сильно «перекликающиеся» между собой.



Каникулы начались! **Дениэль Кери**

Весенние работы
Шандор Шмидт



По существу, получился настоящий, художественно завершенный портрет. У нас бы его, пожалуй, зачислили в разряд «производственных» портретов. Не будем спорить, но только с одним условием: в таком портрете, как это наглядно видно в «Реставраторе», характер обстановки органически и композиционно должен быть связан с портретируемым,— только в этом случае подобный портрет можно назвать производственным и, разумеется, уже без кавычек.

Венгерские фотомастера умеют тонко передавать в своих произведениях чувства простых людей. И не только их печали и горести, но и радости.

Вот захватывающий по своей экспрессии снимок «Каникулы начались!» Он демонстрирует кульминационный момент восторга ребят, выскакивающих в последний раз в этом году из дверей школы. Весь кадр взят в стремительном движении, и тем не менее благодаря мастерству автора все в нем находится на своем месте. Центр композиции «держат» двое озорников, размахивающих уже ненужными им тетрадями. Они же являются и сюжетным центром снимка. Это еще один пример того, как стремление к единству формы и содержания приносит свои плоды.

От души хочется пожать руку автору этого снимка Дениалю Кери и поздравить его с редким умением снимать жизнь врасплох.

Умение видеть и подмечать проявление самых тонких чувств можно проследить на выставке даже в таких работах, где, казалось бы, этого меньше всего ожидаешь.

Нельзя равнодушно пройти мимо работы д-ра Тилди Золтана под трогательным названием «Нежность». На снимке изображена любящая пара... львов. Да, львов в зоопарке, которых мы так часто видим на фотографиях. Как обычно фотографы показывают «царя зверей»? Страшная открытая пасть, обнаженные клыки, буйная грива... А здесь?

Мы видим нежнейшую пару. Львица, изогнувшись, с томной покорностью ластится к своему покровителю. Ее фигура, выражение глаз, «мимика» говорят о любви и преданности. А он? Нет, это не грозный царь зверей, это просто сплошная нежность и великодушие.

Так, казалось бы, на таком «неподходящем» материале наблюдательный автор сумел показать самые тонкие «переживания» в мире животных.

Говоря об анималистских фотографиях, было бы несправедливо умолчать о снимке «Гуси» Эрнэ Вадаша, широко известном по каталогам ряда международных выставок и опубликованном в журнале «Советское фото» № 9[1]. В снимке гуси показаны не сами по себе, так сказать, в экстерьерном или этюдном порядке, а вкупе с окружающим пейзажем, поданным притом в чисто пленэрном, импрессионистском духе, отчего вся вещь перерастает в живописную картину; трудно решить, что больше «работает», сами ли гуси, так искусно схваченные в движении, или чарующая воздушная «среда», в которой это гусиное племя, переливаясь всеми цветами радуги, купается в лучах солнца.

Теперь о пейзаже. Он представлен на выставке довольно широко. Выделяется тонкая по гамме, совсем пастельная «Осень» Йожефа Немета и прямо противоположная ей, основанная на резких контрастах света работа Яноша Лукача «Деревья у подножия горы». Особняком стоят «Весенние работы» Шандора Шмидта. По существу, это не чистый пейзаж, а скорее жанровый мотив с хорошо использованным элементом ландшафта, уходящими в даль просторами полей. Решающую роль в кадре играют повозка и две крестьянки, идущие рядом — они заняли центр кадра. Вместе с передним планом — навесом сарая — они усиливают впечатление пространственности и, самое главное, наполняют весь пейзаж определенным смыслом, удачно выраженным в названии снимка.

Слабее других представлен на выставке портрет. О «Реставраторе» говорилось выше, остальные работы уступают ему по мастерству.

Эндре Фридманн попытался решить свои портретные работы в жанровом плане. И, надо признать, довольно удачно. В «Шарманщике» зрителя подкупает метко схваченное движение руки уличного музыканта, вот-вот готового снять шляпу для сбора денег, и его лукавая усмешка. В другой работе — «В студии» —

[1] В «Советском фото» также были опубликованы работы Ференца Фехервари «Венгерская пасха» (№ 10 за 1957 г.) и Эржебет Циннер «Концерт» (№ 1 за 1958 г.).



Нежность
Тилди Золтан

впечатляет задумчивое лицо художника, судя по обстановке, не ахти как преуспевающего материально, о чем также красноречиво говорит висящее позади него белье. Надо отметить, что это белое пятно, так удачно оттеняющее силуэт головы художника, играет не малую роль в кадре, усиливая пространственность интерьера.

Из других работ выставки хотелось бы отметить хорошо выполненные этюды с обнаженным телом. Это прежде всего технически совершенные «модели» Йожефа Немета, но несколько, пожалуй, суховатые и графичные по трактовке.

Гораздо насыщеннее по тону «Натурщица» Колмана Сёлёши. Снятая со спины и диагонально расположенная в кадре, она благодаря мягкорисующей оптике и рассеянному освещению выглядит более живописно и совсем поренуаровски телесно.

Из многочисленных натюрмортов наиболее приятен самый простой — работа Габора Палфаи. Это не столько «Натюрморт», как назвал его автор, сколько хорошо вписанный в оконную раму пейзаж городской улицы. В нем нет особых световых пятен, все как будто одинаково серо: и поникший цветок на подоконнике и унылая перспектива домов за окном. Однако скромная прелесть этой вещи заключена именно в лаконичной композиции и тонкой градации полутонов ненастного дня. Все это придает этому пейзажному натюрморту лиричное звучание.

Соответствующее настроение вызывает также интересный снимок «Какой сделать ход?» Дежё Сиклаи. Казалось, что можно сделать с таким избитым сюжетом, как игрок за шахматами? Однако благодаря оригинальной компоновке фигуры и, самое главное, скупому, но выразительному верхнему освещению весь снимок смотрится по-новому, он располагает зрителя к раздумью.

Что можно сказать о цветных фотографиях, представленных на выставке?

Все они выполнены на высоком техническом уровне, но, как правило, страдают общим недостатком: слабостью композиции. Создается впечатление, что внимание авторов было приковано главным образом к решению колористической гаммы, а это в свою очередь отодвинуло на второй план коренную задачу — создание фотографической (а не только живописной) композиции кадра. Это обстоятельство, как нам кажется, наложило на большинство цветных работ печать натурализма; они кажутся, несмотря на цвет, гораздо скучнее своих черно-белых соседей, покоряющих зрителя необычными построениями.

Исключение, пожалуй, составляет интересная работа Марии Сенци «В студии», где в стройную композицию интерьера умело введена женская фигура у двери. Вся вещь по своему насыщенному и теплому колориту напоминает уютные интерьеры старинных голландцев.

Надо отметить также безукоризненно напечатанную цветную фотографию «Лестница оперного театра в Будапеште» Золтана Сейднера.

А вот с печатью «Синего портрета» Кароя Гинка вышла неувязка. По-видимому, этот женский портрет был сделан, вопреки всем правилам, при двух источниках света: дневной свет пробивается сквозь жалюзи, искусственный освещает лицо модели. Дневные лучи оказались сильнее, и поэтому весь снимок стал синим. Вычитать же голубое (при печати) нельзя — сейчас в портрете выступит пурпур. Автор придумал «выход»: назвал портрет «синим». Что это означает, никто сказать не может.

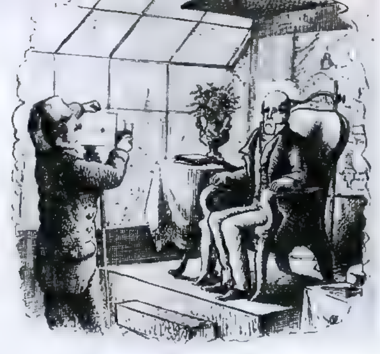
Выставка венгерской фотографии имела заслуженный большой успех. Кроме интересующихся фотоискусством возле стендов всегда можно было видеть оживленные группы посетителей парка. И тех и других в одинаковой степени покоряли не только высокий технический уровень выставленных работ, но и, самое главное, их глубокая содержательность, много говорившая уму и сердцу советского человека.

В этом плане венгерская выставка во многом была созвучна выставке фотоискусства СССР, на которой тоже так явственно обнаружилась тенденция к реалистической жанровой фотографии. Советские фотографы горячо радуются успехам венгерских друзей.

Из прошлого

ПЕРВЫЕ СЪЕМКИ ПОРТРЕТОВ

И. СОКОЛОВ



С рисунка юмористического журнала 1858 г.

Первые фотосъемки требовали очень больших выдержек из-за крайне низкой светочувствительности имевшихся тогда фотографических слоев.

По данным немецкого историка фотографии Иозефа Марии Эдера, выдержка при фотосъемках была следующей:
в гелиографии на битуме (Ньепс, 1827 г.) — 6 час.,
в дагерротипии (1839 г.) — 30 мин.,
в калотипии Тальбота (1841 г.) — 3 мин.,
при мокроколлодионных слоях (1851 г.) — 10 сек.,
при усовершенствованных бромосеребряных желатиновых слоях (1878 г.) — $^1/_{200}$ сек.,
при высокочувствительных слоях (1900 г.) — $^1/_{1000}$ сек.

В руководстве по дагерротипии, опубликованном в 1842 году, указывалось, что получение дагерротипа требует выдержки от 12 до 30 мин. летом и от 40 до 60 мин. зимой.

Таким образом, при съемке дагерротипа в 40-х годах XIX столетия нужно было «не шевелиться» до 30 мин.

Не случайно, что Дагерр в 1839 году представил Академии наук только видовые снимки: вид большой галлереи, соединяющей Лувр с Тюильри, вид Сите и собора Парижской богоматери, виды берегов Сены с мостами и некоторых парижских застав.

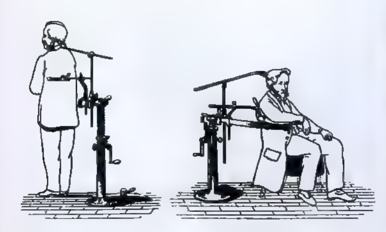
Академик Франсуа, сделавший в 1839 году в Академии наук доклады об изобретении Дагерра, заявлял, что едва ли когда-либо представится возможным снять дагерротипным способом живые существа, а всего через год после этого, весной 1840 года, оптики Леребур и Клоде на террасе Тюильри сняли портрет короля Людовика-Филиппа.

Как же снимали дагерротипные портреты, если нельзя было «шевелиться» от 12 до 60 мин.?

В первые годы после изобретения дагерротипии предпочитали снимать портреты в профиль.

Затем, в 50-х и 60-х годах XIX столетия для фотографирования портретов придумали специальные приспособления — «головодержатели» и «держатели корпуса» (рис. 1).

Дагерротипия в те времена служила предметом шуток в юмористических журналах. Так, в одном юмористическом издании 1858 года был помещен рисунок, изображавший съемку при



Головодержатели и держатели корпуса, применявшиеся в середине прошлого столетия.



С рисунка П. Шмелькова (1857 г.).

помощи «головодержателя» (рис. 2). Под рисунком стояла подпись: «Получить приятный портрет — это все». Дагерротипист обращается к бодрому клиенту: «Процесс дагерротипирования начнется, когда я выдвину эту крышку кассеты. Будьте любезны, смотрите неподвижно на один и тот же предмет и сделайте приятное выражение на лице».

Замечательный русский график-сатирик П. Шмельков в своей акварели «В фотографии» (1857 г.), хранящейся в Государственной Третьяковской галлерее, и в рисунке под тем же названием, напечатанном в журнале «Развлечение» за 1868 год, передал сцены съемки фотографических портретов в 60-х годах при помощи «головодержателей». «Клиенты» с головами, зажатыми «головодержателями», стоят перед фотоаппаратом в неестественно напряженных позах, с застывшими, тупыми лицами.

«Головодержатели» применялись до начала XX столетия. Успешное развитие фотографии во второй половине XIX века и дальнейшее усовершенствование фотопроцессов позволило сократить выдержки до нескольких долей секунды, что дало возможность быстро производить съемки портретов.

НАШИ ГОСТИ

Приветствие Митчела Уилсона

В Советском Союзе в августе — сентябре гостил известный американский писатель Митчел Уилсон — автор широко популярного среди советских читателей романа «Жизнь во мгле».



Митчел Уилсон прислал в редакцию журнала «Советское фото» следующее приветствие:

«Читателям журнала «Советское фото» — мой привет и наилучшие пожелания. Большой интерес советских людей к фотографии показывает их глубокий интерес к жизни вообще.

Митчел Уилсон

Москва, 3 сентября 1958 года».

Подарок китайских друзей

В сентябре в Москве гостил председатель общества китайской фотографии тов. Ши Шао-хуа.



Он преподнес редакции журнала «Советское фото» художественное блюдо работы китайских мастеров с надписью: «Редакции журнала «Советское фото» на добрую память от редакции журнала «Китайская фотография» и редакции журнала «Фотография — в массы».

Десять дней в Москве

Вместе с труппой венгерского оперного театра в Москве побывала и фотокорреспондент МТИ (Венгерского Телеграфного Агентства) Ева Келети. В беседе с нашим корреспондентом Ева Келети сказала:

— Театральная съемка — моя специальность. Я люблю театр и постоянно снимаю его вот уже несколько лет. Я очень рада, что мне удалось побывать в Москве вместе с театром, тем более, что наш приезд в советскую столицу совпал с открытием в Москве выставки венгерского фотоискусства, на которой экспонировались и мои работы.

В Москве я снимала не только жанровые сцены, связанные с гастролями нашего театра, но и экскурсии артистов по Москве.

Помимо этого я сделала ряд репортажей о выдающихся советских артистах, писателях, скульпторах и о Мосфильме. Эту работу я выполняла по поручению венгерских газет, проявляющих большой интерес к советскому искусству.

В Советском Союзе я впервые. Едва ли надо говорить о том огромном впечатлении, какое произвела на меня Москва, ее полные шумного оживления улицы и площади, районы нового строительства. Мне никогда не забыть этих впечатлений!



В заключение мне хочется сказать, что в течение десяти дней, проведенных в Москве, я постоянно ощущала помощь и поддержку моих советских друзей. Я с благодарностью буду вспоминать их помощь, в результате которой моя поездка оказалась успешной и плодотворной.



Фотолюбитель А. СУБХАНКУЛОВ (Рига)

Осень пришла

Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; пленка 65 ед. ГОСТа; $^{1}/_{20}$ сек.



Фотолюбитель Г. ТУТУНОВ (Нальчик)

На каруселях

Условия съемки не указаны

Из снимков, присланных на конкурс

Большой художник

А. СИЛОАМСКИЙ

К 100-летию СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. П. ДМИТРИЕВА

Во второй половине прошлого столетия в России четко обозначилась группа наиболее передовых и талантливых русских фотографов-художников: Греков, Левицкий, Деньер, Каррик, Лобовиков, Карелин, Дмитриев. Воспитанная на лучших произведениях изобразительного искусства эта своего рода «могучая кучка» стала большой движущей силой в русской художественной фотографии. Крупнейшими из них были Левицкий, Карелин, Дмитриев. Левицкий явился основоположником реализма в фотоискусстве и по справедливости считается отцом русской художественной фотографии. Карелин и Дмитриев своим могучим творчеством развили и возвеличили это искусство.

Выдающийся мастер русской художественной фотографии — М. П. Дмитриев, столетие со дня рождения которого исполнилось в августе этого года,— в течение полувековой творческой деятельности неустанно боролся за демократическое фотоискусство, за его высокое идейно-художественное и техническое совершенство. Вместе с Левицким и Карелиным он обогатил и прославил отечественное фотоискусство, выдвинув его на одно из первых мест в мире.



М. П. Дмитриев. 1940 г. Фото А. Силоамского

Максим Петрович Дмитриев родился в 1858 году в деревне Повалишино, Тамбовской губернии, в крестьянской семье. Еще малышом он был оторван от родителей и отдан на воспитание бездетному крестьянину Куприянову, жившему в Рязанской губернии.

Свой долгий трудовой путь Дмитриев начал с четырнадцати лет, поступив «мальчиком» в посудную лавку. Работа «на побегушках» не нравилась ему, и его вскоре отдали в ученье к московскому фотографу Настюкову, в мастерской которого он нашел свое настоящее призвание.

Бойкому, смышленому, способному пареньку фотография представлялась каким-то волшебным миром, полным чудесных явлений.

Обучаясь фотографии, Дмитриев одновременно учился рисованию в Московском Строгановском художественном училище. Занятия эти способствовали лучшему пониманию фотографии и развивали художественный вкус. За три года обучения Дмитриев проявил себя старательным, способным учеником и уже мог по своим знаниям работать самостоятельно. Тогда он ушел от Настюкова, работал в фотографиях многих городов России и, наконец, переехал в Нижний Новгород, где в то время жил и работал прославленный А. О. Карелин. Дмитриев

восторгался творчеством Карелина и мечтал научиться работать так же, как знаменитый фотограф, с которым дружили Репин и Крамской.

Древний Нижний Новгород с его величавым зубчатым Кремлем на крутой горе, под которой широко раскинулись волжские плесы и бескрайние заволжские дали, могучая русская река с пароходами, баржами, лодками, со своим бойким портовым работящим людом,— все это очень понравилось Дмитриеву, и он решил остаться здесь на постоянное жительство.

В Нижнем он работал несколько лет вместе с А. О. Карелиным в качестве его помощника. Это содружество благотворно сказалось на всей творческой деятельности Дмитриева. Дмитриев высоко ценил и уважал своего учителя. Он старательно, вдумчиво изучал все его приемы и технику работы, сделав за короткое время огромные успехи. Карелин, в свою очередь, быстро понял и высоко оценил смелые, талантливые работы Дмитриева, охотно делился с ним своим творческим опытом, своими знаниями, радовался его успехам и предсказывал ему большое будущее.

Так оно и случилось.

В 1886 году двадцативосьмилетний Дмитриев открыл в городе свою знаменитую фотографию и проработал в ней более сорока лет.

Открыв фотографию, Дмитриев горячо взялся за работу. Слава о нем скоро прокатилась по всей России и за границей.

Многие высокохудожественные работы Дмитриева демонстрировались в Германии, Англии, Голландии, Америке на международных и всемирных фотографических выставках. Эти работы имели огромный успех, получили мировое признание и были отмечены несколькими дипломами и медалями.

В 1892 году, когда Дмитриеву было 34 года, он, единственный из всех фотографов мира, получил на Всемирной фотографической выставке в Париже золотую медаль. А через три года, в 1895 году, на Всемирной выставке в Амстердаме он был удостоен высшей награды — почетного диплома.

Достигнув исключительно высокого технического и художественного совершенства в своих фотоработах, Дмитриев, находясь под влиянием революционно-демократических идей, повел решительную борьбу за демократизацию художественной фотографии, добиваясь глубокой жизненной правдивости своих произведений.

Дмитриев отлично помнил свое горемычное детство, видел голодную, беспросветную жизнь обездоленного русского крестьянина, гнущего спину на помещика, усталых, голодных рабочих, спившихся бродяг, босяков. Глубоко болея душой за народ, Дмитриев первый из всех фотографов России отобразил во множестве своих потрясающих фотокартин тяжелую жизнь простых русских людей. Показав вопиющую правду русской жизни в своих фотографиях на Всемирной парижской выставке, он как бы поднял своим творчеством гневный голос протеста: «Так жить нельзя! Жизнь надо изменить!» — чем поверг в изумление и русскую и заграничную публику, вызвал ярость буржуазной критики, которая причислила его к «красным».

Перед Дмитриевым закрылись двери многих русских иллюстрированных журналов, но он продолжал отстаивать честь и славу передового русского реалистического фотоискусства.

Глубоко чувствовал и любил Дмитриев родную природу и много места уделил ей в своем творчестве. Пейзажи Дмитриева «Волга в разлив», «Волга перед грозой», «Лесная дорога», «Сосняк за селом Бор» и другие помещались в журналах «Фотографический вестник», «Фотограф», «Советское фото». Многие его пейзажи выставлялись на отечественных и зарубежных фотовыставках и вызывали восторженные отклики посетителей и печати.

Дмитриев первый из русских фотографов проехал с фотоаппаратом по Волге — от Твери до Астрахани — и увековечил в фотографиях великую русскую реку. Он сфотографировал все поволжские города, знаменитые Жигули, Утес Степана Разина, Царев Курган и другие места. Путем фототипии он размножил волжские пейзажи в виде почтовых открыток. Эти открытки распространялись по всей России и в Западной Европе.

— Захотелось мне воспеть Волгу во всей ее могучей красоте, показать ее мощь всему миру. Вот, мол, полюбуйтесь, добрые люди, какая у нас прекрасная матушка-Волга, по которой Степан Разин и Пугачев хаживали, которой вся Россия кормится,— говорил Дмитриев.

Чего и кого только не снимал за свою долгую жизнь М. П. Дмитриев! Портреты, группы, жанровые бытовые картины, виды Оки и Волги, типы волгарей — матросов, рыбаков, бурлаков, крючников, бакенщиков, плотогонов,— пароходы, магазины, фабрики и заводы, пейзажи, виды Нижнего Новгорода и виды нижегородской ярмарки и ее типы — всего не перечесть.

Его снимки поднимались до большого художественного обобщения, были проникнуты подлинным реализмом и жизнеутверждением. Дмитриев снимал также картины голода 1891 года в Нижегородской губернии, страшную смерть тысяч людей, когда холера нагрянула вслед за голодом в 1892 году.

Дмитриевские фоторепортажи о голоде и холере — потрясающие картины страшных народных бедствий — явились творческим кредо художника и послужили суровым приговором самодержавию.

Л. Н. Толстой приветствовал и благодарил Дмитриева за создание правдивых фотоснимков, отражающих жизнь русского крестьянства. Знаменитый критик В. В. Стасов отмечал огромную социальную и историческую значимость дмитриевских снимков и охарактеризовал их как небывалое новаторское явление как в русском, так и в мировом фотоискусстве.

М. П. Дмитриев вошел в историю русской фотографии как основоположник и мастер публицистического фоторепортажа в России.

Дмитриев славился и как портретист. Его портреты являлись подлинными шедеврами реалистического фотоискусства. Снимал он писателей, артистов, художников, врачей, учителей, купцов, грузчиков, странников, монахов, попов, нижегородских миллионеров, чиновных лиц, босяков и бездомных из ночлежки с Миллионной улицы.

Много раз снимал Дмитриев молодого Горького — буревестника революции. Горький и Дмитриев нередко встречались и долгие годы были в дружеских отношениях. Известны также снимки Горького и Шаляпина, Скитальца и Горького, В. Г. Короленко, поселившегося по возвращении из ссылки в Нижнем Новгороде, Мельникова-Печерского, Куприна, Чирикова, Леонида Андреева и знаменитой русской актрисы В. Ф. Комиссаржевской, выполненные Дмитриевым.

Творчество Дмитриева развивалось в тяжелых условиях царского времени.

Под влиянием ряда исторических и политических событий, благодаря долгому дружескому общению с Горьким и Короленко складывалась идейная целеустремленность художественного творчества Дмитриева, правдиво отобразившего русскую жизнь во всех ее глубоких социальных противоречиях.

Дмитриев глубоко сочувствовал освободительным идеям первой русской революции, помогал революционному движению, оказывал помощь подпольной социал-демократической организации.

Ко времени Великой Октябрьской социалистической революции Дмитриеву исполнилось 60 лет. Но он в своем творческом кипении чувствовал еще больший приток энергии и продолжал работать, запечатлевая новые фабрики и заводы, культурно-бытовое строительство, субботники и воскресники, новостройки первой пятилетки. Он еще много лет снимал новых, советских людей, руководящих партийных и советских работников, красногвардейцев и матросов, рабочих и крестьян, делегатов конференций и съездов, комсомольцев-рабфаковцев.

В 1927 году в Горьком отмечался 50-летний юбилей творческой деятельности М. П. Дмитриева. В связи с этим юбиляр передал в дар городу Горькому все свои негативы и снимки, сделанные за полвека.

Высокую оценку художественной и общественной деятельности М. П. Дмитриева дал Алексей Максимович Горький в своем письме в Горьковский облисполком, написанном в связи с назначением Дмитриеву персональной пенсии. Горький писал: «...человек этот честно проработал до 72 лет, сильно подвинул вперед технику русской фотографии, обратил на нее внимание Европы и вообще заслуживает всяческого почтения, как человек, который в свое время в 907—8 г. сделал немало доброго революционному движению».

С Дмитриевым я познакомился в 1940 году. Знакомство наше произошло и укрепилось при весьма интересных обстоятельствах.

За несколько лет до этого я получил инвалидность, вышел на пенсию, но был молодым и очень хотел работать фотографом. На работу в фотографию меня не приняли, так как в неопытных фотографах-инвалидах нужды не было.

Тогда я решился: взял в районном финансовом отделе патент и открыл в Горьком небольшое фотоателье... в кухне своей квартиры по Краснофлотской улице. На улице, над входом, повесил маленькую вывеску с надписью «Фотография», а под вывеской, рядом с дверями, рамку с фотокарточками.

Оборудование моего «ателье» вначале состояло из «Фотокора № 1», треножника, дубового кресла, двух стульев, небольшого стенного зеркала, огромного, сделанного из полулиста фанеры самодельного софита с мощной лампой — «пузырем» в 1000 свечей, двух самодельных экранов с полотнищами из разрезанной пополам простыни, которые были очень неустойчивы и при съемке бывало падали на головы клиентов. Фоном служила стена, которую я покрасил в нейтральный серый тон. В качестве темного покрывала на аппарат моя старая добрая мама пожертвовала свою изношенную черную юбку с заплатами, распоров ее по шву.

На первых порах, по неопытности, я подолгу не выключал лампу в софите, отчего он трещал и дымился. В помещении становилось так жарко, что заказчики многократно вытирались платками и говорили: «Как в парной бане», и даже выбегали на улицу «глотнуть воздуха».

Внутренность софита, выбеленная мелом, вся пожелтела и в центре обуглилась. Однажды в момент съемки вспыхнуло полотно, прикрывавшее лампу. Клиентка, вытаращив безумные глаза, с криком «пожар!» вскочила с кресла и бросилась к выходу, а я, сдернув с аппарата мамину юбку, стал ею сбивать пламя, отчего софит обрушился на пол и лампа оглушительно лопнула.

В таких условиях работать первый год было тяжело, но потом я попривык, обтерпелся. Как говорится, обтерпишься, так и в аду ничего...

В дальнейшем я, конечно, все переделал, переоборудовал и прежде всего сделал вместо фанерного новый софит из листа кровельного железа, с двумя точечными кинолампами по 750 свечей каждая. Жара, конечно, была, как от железной печки-«буржуйки», но пожаров больше не случалось. Посетители, поглядывая на мой осветитель, все же подшучивали:

— У вас на этой железке вполне можно картошку жарить и чай кипятить. Удобство!..

— А свету-то, чай, сколько жрет, ужас!..

Вообще, на первых порах я наслышался немало колких замечаний и ехидных выражений от своих клиентов:

— Неприглядно у вас, бедно, а еще деньги берете за карточки. Вон в государственной-то фотографии, у Мытного рынка, ковры, диван, трюмо в бронзовой раме, даже ноги видать...

Я думал: и зачем это им обязательно, чтобы ноги видать, когда приходят сниматься за трешницу для документа?

Одна женщина раз при всей публике эдак ядовито мне говорит:

— Что же это у вас за аппарат такой плохой, не настоящий?

— Как,— говорю,— плохой? Как — не настоящий? Вот извольте убедиться, прочитайте. Тут на ручке обозначено: «Фотокор № 1». Хороший аппарат, настоящий.

— Ну уж и хороший,— не унимается клиентка.— У нас во дворе дворничиха Дуня такой же аппарат в точности на Среднем базаре за полсотни купила своему сынишке Петьке. И кого он не снимет этим аппаратом, так все чисто обезьяны выходят. Мать свою родную и ту обезьяной сделал, прямо ужас глядеть! Предупреждаю, если карточки плохие выйдут — не возьму. Мне их в личное дело надо.

Две девушки, ожидавшие очереди сфотографироваться, пошептались и ушли, а на них глядя, ушли муж с женой и ребенком, которые тоже хотели сняться. А работы у меня тогда было не ахти сколько. Тут я крепко призадумался. А потом решил приобрести новый большой фотоаппарат, переоборудовать мастерскую, купить обстановку и привлечь публику чем-нибудь новым. После долгих раздумий я пошел в типографию и заказал 500 афишек, на которых было крупно напечатано, что в 24 часа изготовляются фотокарточки для документов. В конце следовал мой адрес. Афишки я расклеил на многих углах и перекрестках улиц. Публика откликнулась.

Я первый в Горьком стал делать карточки для документов в такой короткий срок, в то время как во всех фотографиях города их изготовляли в течение пяти дней.

Скоро я переоборудовал свою мастерскую. Поставил новые софиты фабричного производства, подсветки, экраны, крашеный холщовый фон. Купил павильонную камеру 18×24 см с тяжелым павильонным штативом, со сменными объективами, причем один из них был портретный — «Дальмейер», которым я и выполнял в основном портретную работу. Наладил и освоил освещение, и дело у меня пошло.

Еще через год я смог обставить свою мастерскую мягкой мебелью, завел красивые портьеры, ковровые дорожки и даже... пианино, так как я немного играл и любил музыку.

Работы прибывало, и теперь уже никто не говорил, что у меня неприглядно и что у меня плохой фотоаппарат, как у Дуниного Петьки.

И совсем неожиданно у меня возникло обширное знакомство. Стали заходить ко мне и фотографы из других фотографий. А в один осенний вечер 1940 года ко мне явился могучий коренастый старик в пальто старинного покроя, в шляпе, с толстой тростью.

Вошел, окинул взглядом мастерскую, повернулся ко мне, протянул руку и сказал:

— Давайте знакомиться! Я — фотограф Дмитриев. Зовут Максим Петрович.

Он еще раз оглянулся кругом и произнес врастяжку:

— Да-а... очень любопытно... поэтому и пришел...

Не спеша разделся, поставил трость в угол у вешалки, уселся в кресло у письменного стола, улыбнулся.

У него было простое русское лицо, широкий лоб; крупные пряди седоватых волос зачесаны назад. Из-под лохматых бровей под наплывающими дряблыми веками смотрели глубокие, пытливые серые глаза. Нос прямой, пишковатый, пышные седые усы и большая волнистая седая борода, падающая на грудь. Он положил одну руку на стол, другой поглаживал конец бороды. Руки небольшие, морщинистые, покрытые сеткой жилок. Сколько потрудились на своем веку эти старые руки!

— А я, знаете ли,— заговорил он,— давненько собирался к вам заглянуть. Наслышался разных разговоров про вас, думаю себе, надо посмотреть.

— Каких разговоров? — спросил я.

— Да вот говорят, что вы фотосалон открыли, обстановка, дескать, хорошая. Аппаратура знатная. Работу тоже хвалят. Говорят, будто публика к вам валом валит. Ну, мне, конечно, любопытно сие стало, вот и пришел. Насчет обстановки, я вижу, правильно говорят, а вот как с работой — действительно много?

— Да ничего,— отвечаю,— не обижаюсь.

— Что же,— говорит,— если так — приветствую! В добрый час! У вас, надо сказать, очень уютно и симпатично. Публике, конечно, должно это нравиться. Публика уют и красоту любит. Но только вот тесновато у вас, и потолок низковат, и окна малы...

Он встал, прошелся в мягких старинных штиблетах по комнате, подошел к павильонному аппарату.

— А вот это уж совсем по-настоящему. Профессионально, солидно...— И, постучав пальцем по медной трубе объектива, сказал:— «Дальмейер»! Это хорошо... Чудесно... Великолепное изображение дает. И ретушь почти не требуется. Я сам много работал «Дальмейером». Прекрасный объектив. Так-так, отлично... Ну-с, а теперь интересно посмотреть вашу работу. Показывайте ваши достижения, давайте поговорим.

Просмотрев пачку открыток и несколько увеличенных портретов, он, к моему смущению, многое забраковал, но потом заметил:

— Кое-что у вас получается недурно. И портреты ничего, один даже хорош. Свет вы чувствуете, лица даете живые. Вы очень увлекаетесь контражурным светом. Это, конечно, эффектный свет, но не ко всякому лицу он идет. Тут можно легко впасть в ошибку и переборщить, исказить лицо человека. А вы лучше бы без этих фокусов, ведь спокойное, обыкновенное освещение лучше всего для портрета — все выходит просто и естественно. Зачем, например,

вы копируете Рембрандта? Вот детские головки у вас очень милы, живо схвачены, но ведь тоже... под Грёза! А? Кстати, позвольте, спросить — вы знакомы с работами этих художников? Живопись хорошо знаете?

Я ответил утвердительно и заметил, что не думал копировать живопись.

— А все-таки получилось схоже,— ответил Дмитриев и добавил:— К чему это? Вообще не подражайте никому, вырабатывайте свой стиль. У вас есть к этому данные. Репина лучше изучайте. Великий реалист. Съездите в Москву, в Третьяковку, чрезвычайно полезно. Я сам в молодости бывал там неоднократно, и это помогло мне лучше понимать искусство. Вообще каждому фотографу не мешало бы побывать в Третьяковке.

Максим Петрович при этой нашей первой встрече много расспрашивал меня о работе и был очень удивлен, что я, начинающий фотолюбитель, прочитав лишь две книжки по фотографии — Микулина и Яштолд-Говорко — рискнул открыть фотографию, имея «на вооружении» только один «Фотокор» и две коробки пластинок. Он даже руками развел от удивления и закатился по этому поводу своим дробным смешком. Протерев клетчатым платком заслезившиеся от смеха глаза, охнул, встал и, хлопнув меня по плечу, сказал:

— Отчаянный вы человек... Ну и ну!..

И опять рассмеялся. А на прощанье сказал:

— Однако я засиделся. Пойду домой. Очень доволен, что познакомился с вами. Буду теперь заходить. И вы меня навещайте. Я живу за оперным театром. Запишите-ка адресок и пожалуйста ко мне. Непременно! Мои работы посмотрите...

Так состоялось наше знакомство. Мне было тогда 34 года, а Дмитриеву — 82. С тех пор он частенько бывал у меня и я заходил к нему и несказанно радовался этому интересному и хорошему знакомству.

Много советов и полезных указаний отечески преподал мне Максим Петрович Дмитриев за восьмилетний период нашего знакомства.

Увидев как-то у меня в витрине один детский портрет, который казался мне удачным, Дмитриев, нахмурившись, сказал:

— Зачем выставляете такой плохой портрет? Одна голова во весь кадр 24×30! Целая головища без туловища... Не люблю я таких головастиков! — и недовольно пожевал губами.

Однажды я снял в нескольких видах артиста цыганского театра «Ромэн» Василия Жемчужного и с одного негатива увеличил два портрета — один для артиста, другой — для витрины. Понравился он Дмитриеву. Он долго его разглядывал, хитровато покосился на меня и, кивнув на портрет, сказал:

— Великолепный цыган! Самый настоящий, живой! Это мне нравится. Превосходный портрет! Хорош поворот головы и взгляд эдакий задорный, озорной. Раз уж вы умеете делать такие вещи, я на правах старшего буду много с вас спрашивать.

И он, действительно, потом строго с меня спрашивал, то по-отечески журил, то ободрял. Он как-то говорил:

— Вот, знаете, посмотрел я тут недавно в одной фотографии, как клиентов мучают, так диву дался... Усаживают долго. Туда-сюда повернут несколько раз, голову ему крутят в разные стороны, того гляди шея хрустнет. А потом еще несколько раз скажут: «Спокойно, снимаю! Улыбнитесь, спокойно!» Клиент по команде улыбается, при этом оказывается, что у него нет двух передних зубов. Фотограф морщится, машет на него рукой и кричит при посторонних на весь павильон:

— Закройте рот! У вас зубов нет!

Клиент обиженно закрывает рот, съеживается, каменеет, а фотограф все еще командует:

— Веселее, веселее глаза! Спокойно! Снимаю!

Можно, конечно, представить себе, что из этого получится...

Мы посмеялись. Максим Петрович заговорил:

— Надо изъять из практики эти вредные предупредительные фразы. Ведь они пришли из далекого прошлого, когда мы, старики, снимали еще на мокрых коллодионных пластинках, и выдержки длились от секунд до минут. Ведь вот же фоторепортеры не говорят: «Спокойно! Снимаю!» Они незаметно снимают, а как хорошо! Прямо шедевры делают. Они-то сейчас и есть самые настоящие фотографы-художники, и как художники-реалисты не просто снимают, не копируют натуру, а осмысленно и очень смело изображают новую жизнь, живых, настоящих людей. Вот у них-то и надо учиться снимать.

Бывая у Дмитриева, я с огромным интересом и наслаждением рассматривал его работы, фотокартины, портреты, пейзажи, висевшие по стенам в больших багетных рамах под стеклом.

Передо мной открывались два мира — старый и новый. Я проводил целые часы за осмотром домашней галереи художественных снимков Дмитриева, а Максим Петрович давал мне объяснения.

В наших беседах он вспоминал русских фотографов-художников, которых знал по их работам или был знаком лично. Вспоминал Левицкого, Карелина, Деньера, но чаще — москвичей: Наппельбаума, Сахарова, Свищева-Паола — и с большим уважением отзывался о них.

Он очень живо интересовался всем и всеми, имеющими хоть какое-нибудь отношение к фотографии.

— Молодые таланты растут,— говорил он о фотолюбителях.

Были у него чудесные пейзажи, исполненные способами «бромойль» и «бромо-масло».

Указывая как-то на один из его пейзажей, я заметил:

— Ага, попались, Максим Петрович! Меня уличали в подражении Рембрандту, а сами под Левитана работали!

Максим Петрович засмеялся, похлопал меня по плечу и сказал:

— В больное место попали... Каюсь, люблю Левитана, но до него нам с вами далеконько, и я совсем не подражаю ему. Мотив, может быть, несколько схож, но у меня тут другая вариация. В том-то и дело, что это все тут мое: мой, так сказать, сюжет, моя трактовка, моя композиция. У Левитана пейзажи неподражаемы, и поэтому ему и нельзя подражать. А это у меня просто так, нижегородское...

Немного помолчав, Максим Петрович продолжал:

— Ведь это я лет полста назад снимал. Бывало, облюбую где-нибудь интересное местечко, верстах в пяти-семи от города, думаю, надо бы снять. Потом выбираю подходящую погоду, денек с облачками, утречком или к вечерку. Погружаю на рессорную ручную тележку (специально держал) огромную камеру, объектив, треногу, тройку двойных кассет с пластинками, брезент на случай дождя, и... айда, впрягайся, Максим Петрович, езжай на съемку!

— А всего-то тяжеленько наберется, да и тележка тяжелая, вроде как кубометр дров везешь. И возил. Туда — обратно верст 15 сделаю. Оно, бывало, так холку натрет, что целую неделю руки, спина и шея болят... И не то, что на пейзажи — на белый свет тогда глядеть неохота. Вам-то сейчас легко, молодым. Повесил на плечо «Лейку» или «ФЭД», сел в автобус и езжай за 60 копеек в любом направлении. До любого пейзажа — 20 минут. Шею не тянет и спина не болит. И на съемке легко, только кнопку нажать — и пейзаж... Быстрей, чем чихнуть. Хорошо вам теперь кнопки-то нажимать, прямо благодать, благо пленки дешевы. А вот попробовали бы тогда!.. Да, молодцы большевики, быстро фотографию на ноги поставили. Приветствую! Молодежь должна теперь спасибо говорить за это Советской власти! Эх, скинуть бы мне годков полста, да начать все сызнова! Очень сейчас интересно работать. И люди интересные и жизнь стремительная...

Однажды он что-то долго не был у меня, и я пошел к нему. Когда я вошел, Максим Петрович полулежал на кровати у окна. Был он в халате и мягких домашних туфлях. Он обрадовался моему приходу, встал и заговорил:

— Вот и хорошо, что пришли, а я уж вспоминал вас. К вам собирался, да чего-то недужилось. Видно, сдавать стал. Старость.

И, глядя в окно, продолжал:

— Да-а, забыли меня, старика. Девяносто первый годок пошел. Никому уже не нужен...— проговорил он, и глаза его увлажнились, правое веко задергалось, он как-то сник, сгорбился. Я увидел, как ввалились его глаза, впали морщинистые, пожелтевшие щеки, как весь он ослаб. Я пробовал его успокоить, но он безнадежно махнул рукой и сказал:

— Ладно уж... чего там... лучше пойдемте-ка к племяннице в комнату, а то у меня тут не прибрано, беспорядок, а она куда-то ушла, посидим там, поиграете... Я хоть музыку послушаю...

Мы вошли в соседнюю комнату, уютно обставленную. Максим Петрович, кряхтя, тяжело опустился в кресло, а я сел за рояль. Играл какие-то отрывки из полузабытых вещей.

За игрой оглянулся на Максима Петровича: он утирал слезы рукавом старенького халата. Я закрыл крышку рояля, встал подошел к нему.

— Что с вами, Максим Петрович? — спросил я и обнял его за плечи.

— А вот разные воспоминания молодости нашли, мысли разные... Вот немощен стал, пустота какая-то, грустно... Спасибо вам за музыку, хорошо играете...

Он пожал мою руку. И тут я понял, до чего одинок этот замечательный старик.

Недели через две я с женой отправился к нему, купили по дороге апельсинов и баночку варенья к чаю.

Он встретил нас обрадованно, обнял обоих и опять стал утирать рукавом слезы. Выглядел он на этот раз совсем плохо, движения его были расслабленны, руки дрожали, говорил он тихо, прерывисто, тяжело.

Он часто хватался рукой за тяжело вздымавшуюся грудь, в которой с перебоями, видимо, из последних сил билось его девяностолетнее усталое сердце. Я понял, что это было начало конца. А он еще спрашивал, как мы живем, как учатся наши дети, как идет работа.

Память у него в это последнее время была изумительная, твердая, ясная и как-то даже обострилась. Он говорил о событиях полувековой давности так, будто это происходило на днях, называл точно даты, помнил фамилии и адреса своих давних знакомых. И в то же время он тихо, постепенно угасал, в полном сознании неотвратимого конца...

Был август 1948 года. Мне сообщили: Дмитриев умер, сегодня хоронить будут.

Хоронить Дмитриева пришли кроме его родни фотографы из разных фотографий города, адвокаты, врачи, педагоги. За гробом шли длинные ряды людей, освещаемых косыми лучами бледного, мутного, не греющего солнца.

Схоронили Дмитриева на Бугровском кладбище.

Из жизни ушел большой, талантливый русский художник, оставивший городу Горькому свое яркое художественное наследие и завещавший молодежи любить и развивать советское фотоискусство.



В. ВОЛОДКИН (Москва)

Победитель и побежденный
Камера «Зоркий-3»; «Юпитер-9» 1 : 2/85 мм; диафрагма 5,6; пленка А-2; свет дневной; 1/25 сек.



Фотолюбитель Н. РОМАНОВ (Свердловск)

Лакомка

Камера «Зоркий»; 1 : 2/50 мм; диафрагма 3,5; пленка 90 ед. ГОСТа; съемка производилась в комнате у окна; июль, 18 часов; $^1/_{40}$ сек.

Из снимков, присланных на конкурс



«Дурной» глаз

А. ЛИНДОРФ

ФЕЛЬЕТОН

— Стой!.. Держи его!..— кричал Алексей Федорович Невзоров, нарушая тишину села Аниканово. На дорогу высыпали любознательные ребятишки, тревожно закудахтали взбудораженные куры, с визгом промчался перепуганный поросенок.

Что же случилось в селе в этот знойный полдень?

...Алексей Федорович стоял подбоченясь и смотрел в сторону своего дома По улице не спеша шел человек с фотоаппаратом. Услышав окрик, человек оглянулся и, как ни в чем не бывало, продолжал свой путь.

— Ну погоди...— проговорил Невзоров и побежал к своему дому. Когда до человека с фотоаппаратом оставалось несколько шагов, Невзоров закричал снова:

— Стой, говорю!..

Человек с фотоаппаратом оглянулся и, поняв, что этот окрик относится к нему, в недоумении остановился.

Пробежав еще несколько шагов, Невзоров с нескрываемым ликованием сказал:

— Попался, голубчик!..

Человек стоял и молча ждал, что будет дальше.

— Ну-ка, показывай документы! — приказал Невзоров.

— Почему я должен предъявлять вам свои документы? — спросил «нарушитель».

— Как почему?.. Я — председатель колхоза «Светлый путь» и на территории своей артели имею право требовать...

Человеку с фотоаппаратом доводы Невзорова показались убедительными, и он предъявил служебное удостоверение, в котором говорилось, что инженер-геодезист В. Г. Емельянов работает в Орловском областном управлении землеустройства и севооборота и находится в селе Аниканово в командировке.

— Это не то!.. Ты мне корреспондентский билет подавай!..

— У меня нет билета...

— А эта штука имеется? — спросил Невзоров и ткнул пальцем в фотоаппарат.

— Я же фотолюбитель...

— Знаем мы вас, любителей, — ехидно сказал Невзоров и, положив чужое удостоверение в свой карман, продолжал:

— Ну, любитель, давай эту самую, как ее... пленку!

— Какую пленку? — изумился Емельянов.



Дом, который запретил фотографировать А. Ф. Невзоров

— А ту самую, которая в этой штуке...

— Вы не имеете права...

— Как это я не имею права? Ты эту хату снимал? Снимал! А чья это хата? Моя! Ты спрашивал у меня разрешение на съемку? Нет! Ну вот, и давай!...

Емельянов улыбнулся и, решив, что это недоразумение можно легко урегулировать, проговорил:

— Я снимал в Москве на Красной площади, в Кремле, на улицах, в парках, на набережной Москвы-реки и нигде мне не запрещали фотографировать. Наоборот, когда я оказался на мостовой и «поймал» в видоискателе интересный кадр, милиционер оградил меня от потока автомашин... Я снимал на некоторых орловских предприятиях, - продолжал Емельянов,— на полях соседнего колхоза и, наконец, у себя в учреждении — всюду администрация и общественные организации оказывали мне содействие. А вы запрещаете фотографировать ваш дом!..

— Ты мне зубы не заговаривай... Что мне Москва?.. Откуда я знаю, может, у тебя «дурной» глаз?! Давай сюда пленку и все тут... Не дашь — не получишь свой документ...

Мы не сомневаемся, что инженер Емельянов в конце концов получил свое служебное удостоверение.

Мы хотим напомнить А. Ф. Невзорову, что в Советском Союзе насчитывается несколько миллионов фотолюбителей и все они беспрепятственно снимают понравившиеся им виды и сценки из нашей жизни.

А. Ф. Невзоров должен знать, что территория колхоза «Светлый путь» — не дореволюционное поместье и сам он — не удельный князек. Колхоз «Светлый путь» находится в Мценском районе, Орловской области, и на него распространяется положение, действующее по всей стране. А положение это очень простое — фотолюбители идут в гущу нашей жизни, чтобы запечатлеть все интересное, значительное, важное, что они встречают на своем пути. И не запрещать им надо, а помогать. И помогать всемерно.

А «дурной» глаз здесь ни при чем!

ПОЧЕМУ МАЛО В РОЗНИЧНОЙ ПРОДАЖЕ ЖУРНАЛА „СОВЕТСКОЕ ФОТО"?

Многочисленные письма читателей, получаемые нашей редакцией, свидетельствуют о том, что розничная продажа журнала «Советское фото» организована все еще плохо. «С января месяца в газетных киосках Днепропетровска журнала «Советское фото» не было и нет»,— сообщает В. Кириченко. Фотолюбитель К. Кострик жалуется, что в г. Ухте, Коми АССР, журнал вообще не продается.

«В беседе с работниками магазинов и киосков Союзпечати,— пишет из Краснодара Г. Петренко,— мне удалось выяснить, что в Краснодар на каждый киоск поступает всего лишь по два номера журнала. Поэтому киоскеры не рискуют выставлять его на витрину. Я зашел в краевое управление Союзпечати и рассказал об этом. Заместитель начальника управления, с которым я говорил, тут же вызвал начальника городского отделения Союзпечати и дал ему указание увеличить розницу на 50 экземпляров. Но это увеличение не может удовлетворить огромный спрос читателей на журнал».

В Киеве на все магазины и киоски поступало для розничной продажи только 180 экземпляров. Редакция журнала, на основе письма читателя Ю. Петровского, запросила начальника Управления по распространению печати Министерства связи УССР т. Зозулю. Он сообщил, что «с 3 июня 1958 года киевская городская дирекция Союзпечати увеличила заявку на журнал «Советское фото» для продажи через розничную сеть. Раньше заказывалось 180 экземпляров, а с очередного номера — 400 экземпляров».

Неудовлетворительно обстоит дело и в других городах страны. Так, например, Ф. Щиколоткин пишет: «Я огорчен отсутствием в продаже журнала «Советское фото» в таких крупных городах Узбекистана, как Ташкент, Фергана, Андижан».

В июле этого года сотрудник нашей редакции совершил поездку по маршруту Минск, Брест, Луцк, Львов, Станислав, Ясиня, Мукачево, Ужгород, Ровно, Киев, Полтава, Днепропетровск, Днепродзержинск, Запорожье, Мелитополь, Симферополь, Евпатория, Ялта, Алушта, Харьков, Курск, Орел, Тула, Москва. Всюду, где встречался газетный киоск, он неизменно спрашивал: «У вас есть журнал «Советское фото»? Большинство киоскеров говорило, что не знают такого журнала, и лишь немногие отвечали: «К нам в продажу поступают единичные экземпляры, да и то редко».

Несколько лучше поставлена розничная торговля журналом в Москве. Однако и в московских киосках журнал задерживается не больше суток. Работники киоска № 288 говорят, что спрос на журнал «Советское фото» большой, журнал расходится быстро и часто его не хватает даже на полдня.

Вот киоск № 75. В беседе с нашим сотрудником киоскер сообщил, что по его наблюдениям журнал стал популярным. Журнал «Советское фото» № 7 поступил в количестве 20 экземпляров 13 августа, а 14 августа его в продаже уже не было.

— Непонятно,— говорит киоскер,— почему все время уменьшают количество экземпляров, идущих в розничную продажу? Мне, например, городская дирекция Союзпечати отпускала раньше 50 экземпляров, а теперь — только 20.

Мы обратились к начальнику газетно-журнального отдела Центральной розничной конторы Союзпечати т. Винникову с просьбой сообщить, чем объясняются недостатки в организации розничной продажи журнала «Советское фото».

Как выяснилось, количество экземпляров журнала, которое направляется в торговую сеть, определяется не фактической потребностью, а заявками республиканских, краевых и областных управлений Союзпечати. Эти заявки зачастую носят формальный характер, реальность заявок никем не проверяется. Мы попросили показать нам «карточку» какого-либо областного города. Перед нами — «карточка» Днепропетровска, куда посылается для розницы всего лишь 30 экземпляров. Тов. Винников отказался показать разнарядку по всей стране, заявив, что для редакции будет подготовлена специальная справка.

— А когда же мы сможем получить такую справку?

— Через неделю,— ответил т. Винников.

Между тем разнарядка по республикам, краям и областям лежала перед ним...

Вывод может быть сделан только один: Союзпечать и ее органы на местах все еще плохо организуют розничную продажу журнала «Советское фото», относятся к работе формально, не изучают читательского спроса. Широкая розничная продажа журнала «Советское фото» должна быть организована повсеместно. Это можно и нужно сделать.



Фотолюбителям Коми АССР нужна помощь

Мы привыкли говорить, что фотография вошла в быт советских людей. Это и понятно: у нас в стране тысячи фотографов — профессионалов и любителей, часто организуются фотовыставки, проводятся конкурсы на лучшую фотографию. Все это так! Но еще можно найти такой уголок в нашей стране, где люди за всю свою жизнь ни разу не видели фотографа.

Вот, например, наше село Керчемья. В нем живет около четырех тысяч человек. Но, как ни странно, нет ни одного фотографа — ни любителя, ни профессионала. У двух жителей, правда, имеются фотоаппараты, но они бездействуют. Их владельцы еще не освоили техники фотографирования, а помочь им никто не может. В наших сельских магазинах нет ни пособий по фотографии, ни фотоматериалов. Продается лишь бумага форматом 18×24 выпуска 1955 года. А проявителя и пленки никогда не бывает. Мы спросили продавца Анну Михайловну Лютоеву, чем это объяснить. Она ответила:

— Хорошо еще, что бумага есть!

В селе имеются средняя школа, клуб. Но об организации фотокружка здесь никто и не помышляет.

Фотограф приезжает в село только один раз в год, и то не районный, и не из Сыктывкара, а из... Москвы. Он делает увеличения с готовых фотографий, причем на увеличенных снимках редко кто узнает себя. А сколько в нашем сельсовете деревень, куда фотографы и не заглядывают.

В районном центре Усть-Куломе, правда, есть фотография, единственная на весь район, но она не удовлетворяет запросов трудящихся. Фотограф И. Липин не стремится повысить свою квалификацию. О плохой работе фотографии писали районные и республиканские газеты, но дело не улучшается.

В Сыктывкаре — республиканском центре Коми АССР — фотолюбители не получают необходимой поддержки. Нет фотокружков для молодежи. У нас, например, в Педагогическом институте фотокружок существует, но работа в нем проводится формально. Один раз члены кружка были на съемке в парке, а обрабатывал пленку и печатал снимки... руководитель кружка Максимов. На этом занятия в группе закончились.

Плохо организована в Сыктывкаре и торговля фототоварами. С ноября прошлого года по март нынешнего в магазинах не было фотографической бумаги. С мая до сего времени отсутствует пленка.

Местные профсоюзные и культурно-просветительные организации должны серьезно подумать о развитии фотолюбительского движения в республике.

А. Тимушев

Коми АССР,
Усть-Куломский район,
с. Керчемья

Под вывеской «Одежда»

С апреля в магазинах нашего города нет пленки для малоформатных аппаратов. А ведь весной партии геологов, биологов отправляются в экспедиции. Никому не хочется брать с собой в дорогу аппарат без пленки.

Часто в Иркутске не бывает и необходимых фотохимикатов — проявителей, гипосульфита, метола и т. д. Купить нужный сорт фотобумаги тоже очень трудно. Правда, продавец будет вам предлагать бумагу другого номера и сорта со словами: «Это хорошая бумага, ее у нас все покупают». Конечно, покупают, так как в продаже нет другой бумаги.

Иркутск, к сожалению, не имеет специализированного магазина фототоваров. Фотобумагу, например, можно увидеть в отделах «Хозяйственные товары», «Одежда» и т. д. Торговым работникам невдомек, что вряд ли фотолюбители будут искать бумагу в магазинах с вывеской «Одежда».

И. Сонин

Иркутск

Пособия и принадлежности для технической ретуши

На отпечатках формата 18×24, 24×36 см часто бывают различные дефекты: пятна, точки, царапины, которые портят изображение. Чтобы получить хороший отпечаток, нужна техническая ретушь негатива. Делать же техническую ретушь могут лишь немногие фотолюбители.

Если у вас появилось желание научиться ретушировать, то вы, к сожалению, не найдете для этой цели необходимой литературы. В пособиях по фотографии приводятся только сжатые сведения, которые не дают возможности овладеть приемами ретуширования. Кроме то-

го, в продаже отсутствуют нужные принадлежности (перья-скребки, кисточки, черные карандаши различной твердости, пемза и т. д.). Например, в магазинах Смоленска нет ни одного из перечисленных предметов.

Фотолюбители хотят научиться технической ретуши. Они ждут, когда в фотомагазинах Смоленска будут продавать пособия по техническому ретушированию и необходимые принадлежности.

Г. Лапичев

Пос. Яново,
Смоленская обл.

Когда не заботятся об упаковке

Фотографией я занимаюсь сравнительно недавно и еще не научился сам составлять проявители по рецептам. Поэтому большое значение для меня имеют готовые проявители.

Как-то мне предложили в магазине купить проявители для бумаги Львовской фабрики химреактивов. Чтобы «привыкнуть» к новым для меня проявителям, я купил сразу 20 патронов. Но вскоре пожалел об этом, так как упаковка проявителей оказалась очень плохой. Из многих патронов сыпались содержащиеся в них вещества. Достать проявляющую смесь было нелегко. Когда я потянул бумажный кулек с проявляющей смесью, он разорвался. Попытался достать проявляющую смесь пинцетом, но безуспешно. Пришлось потрошить весь патрон, только после этого удалось извлечь уже перемешавшиеся смеси. Остальные патроны были упакованы точно так же.

Проявители, с которыми мне приходилось работать раньше, были добротно упакованы. Но их изготовляли другие фабрики. Интересно, чем же объяснят плохую упаковку проявителей руководители Львовской фабрики химреактивов?

Ф. Быков

Рогачевский район,
Гомельская обл.

Сумки для фотопринадлежностей

Отправляясь на съемку, фотограф вынужден брать с собой различные фотопринадлежности: сменные объективы, светофильтры и т. д. Было бы очень удобно носить их в специальной кожаной сумке. Но, к сожалению, такие сумки пока не выпускаются кожевенной промышленностью.

В ответ на мою заявку, оставленную в кожгалантерейной секции одного из московских универмагов, мне сообщили, что директору фабрики кожаных изделий дано распоряжение разработать и предъявить на утверждение художественного совета образцы сумок для фотопринадлежностей.

Будем надеяться, что в скором времени фотографы получат, наконец, удобные сумки для фотопринадлежностей.

М. Данилов

Москва

Равнодушие торговых работников

Сельские фотолюбители испытывают большие трудности в приобретении фотоматериалов. В магазинах нашего района в последнее время редко бывает в продаже доброкачественная фотобумага и пленка. Лежащая на полках матовая бумага выпуска 1954 года и фотопленка пятилетней давности не привлекают внимания покупателей. Фиксажи, виражи, проявители, светофильтры и многие другие фототовары тоже не часто появляются в продаже. Поэтому постоянно приходится обращаться на базу «Посылторга». Но и здесь сталкиваешься с равнодушием торговых работников.

Недавно я получил посылку с Ташкентской базы «Узпосылторга». При вскрытии посылки я обнаружил, что мне прислали бумагу «Иодоконт» вместо «Унуброма», а вместо виража — подмоченный и явно непригодный проявитель. Такие фототовары были мне не нужны.

Сельские фотолюбители по-прежнему не чувствуют заботы о себе торгующих организаций.

В. Чумаков

С. Орловка,
Фрунзенская обл.

О специальном магазине

Я живу в Семипалатинске — одном из областных центров Казахстана. У нас, как и в других городах нашей страны, много фотолюбителей. Но фототовары завозятся в наши магазины явно в недостаточном количестве. Вот уже скоро год, как нет в продаже пленки для малоформатных аппаратов. Крайне скуден ассортимент фотобумаги, нет светофильтров, промежуточных колец и других необходимых фотопринадлежностей.

Однако химикаты для обработки цветной пленки и корректирующие светофильтры почти несколько лет ждут покупателей. Спроса на эти товары в нашем городе нет, потому что не бывает в продаже цветной бумаги и пленки.

Недавно у нас открылся магазин «Радиотовары». Торгующие организации должны позаботиться и о фотолюбителях. Нужно улучшить снабжение города фототоварами, расширить их ассортимент и открыть специализированный магазин по продаже фототоваров.

В. Новиков

Семипалатинск

Неумелое хранение фототоваров

Несколько раз я имел неосторожность купить в местном клеменовском промтоварном магазине Егорьевского райпотребсоюза фотобумагу и химикаты. После проявления на отпечатках появлялись темные пятна и сплошная серая вуаль. Засветка бумаги произойти не могла, срок ее годности еще не истек. Очевидно, бумага хранилась в магазине в неподходящих условиях. Решив проверить это, я купил в том же магазине бумагу, выпущенную совсем недавно. Качество ее было такое же плохое. Растворы глициновых проявителей, которые были куплены тоже в этом магазине, имели темнобурый оттенок и были явно непригодны для работы. Видимо, работники магазина не учитывают специфические особенности фототоваров, их особую чувствительность к повышенной влажности и высокой температуре воздуха и хранят фотоматериалы, как обычные промтовары.

Поэтому мне пришлось, к сожалению, отказаться от услуг местного магазина и ездить за фототоварами в Егорьевск или даже в Москву. Очень жаль, что сельские фотолюбители по вине торговых работников лишены возможности покупать фототовары в местном магазине.

А. Трифонов

Егорьевский р-н,
Московская обл.

Повышать культуру торговли

Многие продавцы фототоваров в магазинах Донбасса не имеют элементарного представления о назначении тех товаров, которые они продают.

Часто приходится слышать такой разговор:

— У вас есть фиксаж?

— Нет.

— А это что? — спрашивает покупатель, указывая на коробку с фиксажем.

— Это закрепитель...

В другом магазине на вопрос покупателя следует тот же ответ, хотя на прилавке под стеклом красуются патроны с надписью «Кислый фиксаж», а на полках стоят банки с гипосульфитом.

Подобные недоразумения продавцы обычно объясняют тем, что они знакомы с фототоварами только по их упаковке.

Работники торговли должны больше заботиться о культуре обслуживания покупателей. Нельзя из-за неосведомленности вводить покупателя в заблуждение.

В. Новосельцев

Дебальцево,
Сталинская обл.

Что нам нужно

Еще крайне ограничен ассортимент фотопринадлежностей, низко их качество. Фотолюбители давно ждут появления в продаже увеличителей с автоматической настройкой резкости, увеличителей с вмонтированными часами. Мало выпускается принадлежностей для репродуцирования: нет специальных объективов, промежуточных колец, насадочных линз. Не найдешь в магазинах и копировальных рамок для 35-миллиметровой пленки.

Нужно наладить изготовление пакетов для хранения ленточных негативов. Пакеты желательно делать из прозрачной бумаги. Пленку, разрезанную на 5—6 частей, можно будет легко рассматривать через прозрачную бумагу. Из таких пакетов получится удобная фильмотека.

Для наклейки снимков в альбом фотолюбителям очень пригодились бы прозрачные уголки.

Отсутствие всех этих вспомогательных фотопринадлежностей очень затрудняет работу фотолюбителей.

Н. Мунасынов

Красное,
Львовская обл.

По неопубликованным письмам

По поручению группы фотолюбителей Днепропетровска В. Широких обратился в редакцию с жалобой на работников городских почтовых отделений, которые отказались принять подписку на журнал «Советское фото». Отказ они мотивировали тем, что якобы нельзя два года подряд выписывать журнал «Советское фото».

Как сообщили нам из Главного управления по распространению печати, работникам почтовых отделений Днепропетровска дано указание принять у фотолюбителей подписку на журнал «Советское фото» и в дальнейшем не нарушать установленных правил подписки на периодическую печать.

Короткие **ЗАМЕТКИ**

В честь юбилея комсомола

В Пятигорске состоялась фотовыставка, посвященная 40-летию Ленинского комсомола. На выставке были представлены монохромные и цветные работы фотографов — профессионалов и любителей. Выставка вызвала большой интерес не только среди жителей Пятигорска, но и среди курортников.

На специальном совещании было проведено обсуждение выставочных работ. Авторы лучших фотографий премированы.

П. Дмитриев

Пятигорск

Первая выставка

В Чернигове состоялась первая областная выставка художественной фотографии, посвященная 40-летию Коммунистической партии Украины. На выставке было представлено 200 работ двадцати двух авторов — фотографов-профессионалов и фотолюбителей. Всеобщее внимание привлекали портреты передовиков промышленности и сельского хозяйства, репортажные снимки, рассказывающие о героических трудовых буднях советских людей, и пейзажи, выполненные Б. Вороновым, Л. Николаевским, Б. Вайсбродом, В. Школьным, П. Чмилем и другими.

И. Горенштейн

Чернигов

История города в фотографиях

В клубе Днепродзержинского азотнотукового завода посетители с большим интересом рассматривают стенд, посвященный 40-летию Коммунистической партии Украины. Фотографии, помещенные на стенде, рассказывают о том, каким был Днепродзержинск (прежде — село Каменское) 40 лет назад и как он преобразился за годы Советской власти. Фотографии убедительно говорят о непрерывном росте благосостояния трудящихся города, о заботе Коммунистической партии о советском человеке. На стенде помещены также фотографии старых большевиков, отдавших свои жизни в борьбе за свободу и счастье народа.

К. Чернятевич

Днепродзержинск

Фотографии уличают бракоделов

Случай, о котором я хочу рассказать, помог мне оценить роль фотографии в борьбе с бракоделами на производстве.

Собирая дома только что купленный шкаф, я обнаружил на нем множество дефектов — подтеки лака, шероховатости, ящики выдвигались с большим трудом. В сердцах я стал фотографировать все обнаруженные изъяны, сделал более 30 снимков, которые послал на завод.

Результаты не замедлили сказаться: на заводе провели специальное совещание о качестве продукции, а мне привезли новый шкаф. На этот раз я не обнаружил на нем тех дефектов, которые были запечатлены объективом моего фотоаппарата.

В. Харькевич

Чкаловск, Таджикская ССР

Специализированный магазин

В центре Запорожья — на проспекте Ленина — открыт специализированный фотомагазин. В нем большой ассортимент фототоваров — аппаратов, принадлежностей к ним, фотобумаги, фотопленки, фотопластинок, химикалий. При магазине работает консультационный пункт и фотолаборатория.

Г. Косик

Запорожье

На берегу нового моря

Владения колхоза «Авангард», Чкаловского района, Горьковской области, расположены на берегу нового, Горьковского моря. Стремясь полнее использовать новые природные условия, колхозники усиленно разводят водоплавающую птицу. На колхозных птицефермах уже имеются тысячи гусей и уток, которые громадными



косяками разгуливают по зеленым берегам заливов.

Один такой косяк, в котором примерно 4 тысячи гусей и уток, запечатлел объектив моего аппарата.

А. Куманов

Горький

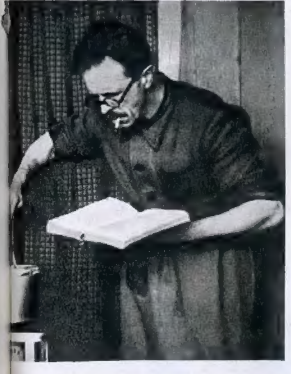
И „Сменой" можно хорошо снимать

С переходом на пенсию у меня сразу оказалось много свободного времени. Имея в прошлом небольшой «опыт» съемки «Фотокором», я решил заняться фотографией и приобрел «Смену-2». Этот несложный по конструкции, простой в обращении аппарат оказался очень удобным в работе. Через несколько месяцев мои снимки стали появляться в местной печати. Один снимок на тему «Фестиваль молодежи в Чистополе» получил третью премию на фотоконкурсе пермской газеты «Камский водник». Из фотографий, сделанных аппаратом «Смена-2», я составил несколько альбомов, рассказывающих о ремонте судов, о школе-интернате судоремонтного завода, о заводской художественной самодеятельности.

Публикуемый здесь шуточный автопортрет сделан благодаря автоспуску, который имеется на камере «Смена-2».

К. Парийский

Чистополь, Татарская АССР



Шуточный автопортрет. Камера «Смена-2»; объектив 1 : 4,5/40 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 90 ед. ГОСТа; освещение дневное, 4 м от окна; $^1/_{10}$ сек.

Из живых цветов

Ежегодно летом в парках, на улицах и площадях наших городов можно увидеть искусные сооружения из живых цветов, которые создают умелые руки декораторов.

Здесь публикуются два снимка, на которых фотолюбители запечатлели эти своеобразные «клумбы».



Проверка времени. Камера «Зоркий-4»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 8; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 13 час.; $^1/_{100}$ сек.

Фото В. Роганкова (Харьков)



Спасская башня из цветов. Камера «Зоркий»; «Индустар-22», 1 : 3,5/50 мм; диафрагма 5,6; изопанхром 65 ед. ГОСТа; июль, 16 час.; $^1/_{100}$ сек.

Фото Н. Никитина (Пятигорск-Горячеводск)

СОДЕРЖАНИЕ

Рукописи и снимки не возвращаются

Главный редактор Н. В. Кузовкин

Редакционная коллегия: Н. Н. Агокас, Н. И. Драчинский, Л. П. Дыко, Г. А. Истомин, А. И. Кириллов, А. Г. Комовский, А. В. Линдорф (ответственный секретарь), **Ю. Г. Пригожин, А. Н. Телешев, А. А. Усачев, С. О. Фридлянд, В. Д. Шаховской.**

Оформление Л. А. Громова **Цена номера 3 руб. 50 коп.**

Издательство «Искусство». **Адрес редакции: Москва К-31, Кузнецкий мост, 9.**

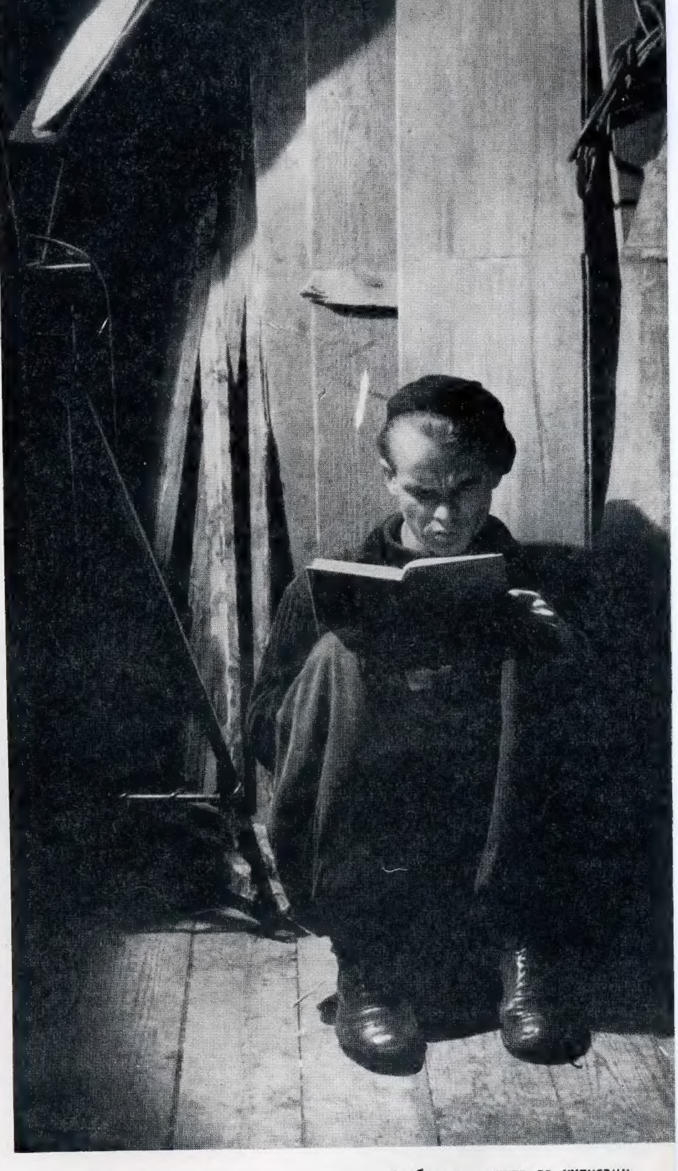
Ш-08108. Сдано в производство 8/IX—58 г. Подписано к печати 10/X—58 г. Заказ № 2242. 84 × 108 1/16. 5,5 печ. л. +0,5 п. л. вкл. (9,84 усл. л.). Тираж 116 250 экз.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского городского совнархоза. Москва, Ж-54, Валовая, 28.

На 1-й стр. обложки
Н. РАХМАНОВ (Москва). **Исследователь** (доцент Вологодского молочного института А. И. Чеботарев)

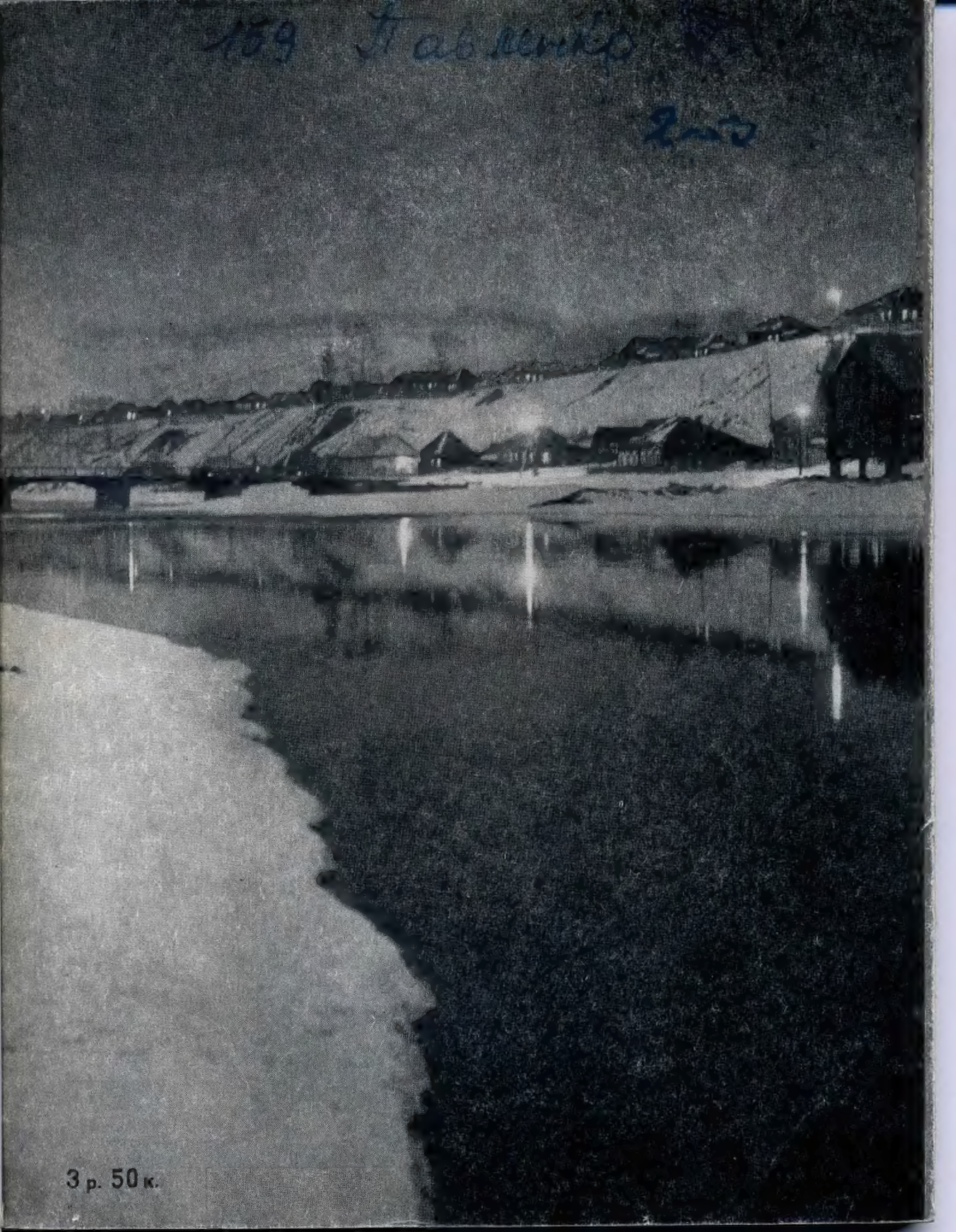
На 2-й стр. обложки
Ю. БАГРЯНСКИЙ (Москва). **Сварщик**
Камера «Киев-2»; «Юпитер-12», 1 : 2,8/35 мм; диафрагма 8; пленка А-2; $^1/_{25}$ сек.

На 4-й стр. обложки
В. БОБЫЛЕВ (Челябинск). **Вечер**
Камера 6×6; 1 : 3,5/75 мм; диафрагма 3,5; пленка 130 ед. ГОСТа; 3 сек.



Фотолюбитель В. Фомичев (Ленинград)

Свободная минута за кулисами
Камера «Киев-2»; «Юпитер-8», 1 : 2/50 мм; диафрагма 4; $^1/_{10}$ сек.


3 р. 50 к.